

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA GRECA E LATINA
SEZIONE BIZANTINO-NEOELLENICA
UNIVERSITÀ DI ROMA «LA SAPIENZA»

RIVISTA
DI
STUDI BIZANTINI
E NEOELLENICI

FONDATA DA S. G. MERCATI
DIRETTA DA A. ACCIUNCIA LONGO

Vol. 40 (2003)



ROMA 2004

ALD
DF
503
.R5
n.s.
v.40
2003

CONSIGLIO DI DIREZIONE

F. BURGARELLA – M. CAPALDO – G. CAVAILO –
V. VON FALKENHAUSEN – S. LUCA – E. V. MALTE-
SE – L. PERRIA – A. PROIOU – M. D. SPADARO

Redazione: A. ARMATI – F. D'AIUTO – A. LUZZI

ISSN 0557-1367

Pubblicazione finanziata dall'Università di Roma «La Sapienza»

RICORDO DI LIDIA PERRIA

Il 13 dicembre 2003 si è spenta prematuramente, consumata da una malattia dal rapido e doloroso decorso, l'amica e collega Lidia Perria, Ordinario di Paleografia greca presso la Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari della nostra Università, docente di questo Dipartimento di Filologia Greca e Latina, redattrice (dal 1986), poi membro del Consiglio di Direzione (dal 2001) della nostra rivista.

Ricordare Lidia dalle pagine della «Rivista», nella quale – come pure nella collana di volumi che ad essa si accompagna – è stata con i suoi scritti una presenza tanto brillante e assidua, non è facile: fra l'altro, perché significa tradire una silenziosa consegna, facendo quel che lei non avrebbe voluto.

Lidia non amava le manifestazioni esteriori d'affetto o gli attestati di stima, tanto meno le celebrazioni pubbliche. Con la sua grazia innata, si schermiva, mantenendo un riserbo che era un tratto distintivo della sua eleganza, della sua nobiltà di spirito, e segno d'una modestia che non nasceva da mancata consapevolezza del proprio valore scientifico e umano, ma era piuttosto il naturale corollario di una profonda sapienza.

Sapienza che tutti abbiamo potuto ammirare nella lettura di tanti preziosi lavori, ma che hanno forse avuto la fortuna di poter apprezzare meglio d'ogni altro i suoi allievi: nella chiarezza e lucidità dell'esposizione, o nel suo saper rendere accattivanti, con il sorriso dell'intelligenza, le questioni più ostiche e complesse. La mirabile facilità nel trasmettere conoscenza – nel nitore della pagina scritta come in una lezione, o nella semplice conversazione – le derivava da una solidità, da una profondità di dottrina e di esperienza di ricerca che raramente si incontrano; ma a queste doti sapeva unire, fatto ben raro, la disponibilità più generosa verso allievi e colleghi, l'assoluta prodigalità di sé e del proprio tempo, una capacità di lavoro e di impegno che, all'inutile senno dell'oggi, sembra aver contribuito a spegnerla prima del tempo.

Grande studiosa, animata da curiosità profonda, sorretta da intelligenza vivissima e preparazione rigorosa, è stata in tutto la migliore al-

lieva di Enrica Follieri. E proprio il magistero di Enrica si può riconoscere in alcuni tratti salienti della sua personalità scientifica e soprattutto umana: nella capacità di aprire vie nuove ed originali alla ricerca, nel giudizio sempre vigile ed equilibrato, nella cura per l'analisi di ogni minimo dettaglio. Ma anche nella sorridente operosità, nella serietà, in un'onestà intellettuale che disdegnava i compromessi e non conosceva secondi fini – *si omnes, non ego*.

Dei notevoli meriti scientifici di Lidia non può esser questa la sede per parlare. Ci saranno un tempo e un'occasione più opportuni per meditare e ripercorrere i fili delle sue ricerche, interrotte troppo presto, e per commemorare i passi in avanti che la paleografia greca e, in senso più ampio, gli studi bizantini le debbono: per ricordarla degnamente, nel rimpianto di quel che ancora avrebbe potuto dirci con la sua voce limpida e autorevole; ma anche nella certezza che gli allievi che l'hanno seguita e amata non dimenticheranno questa voce, e sapranno continuare la sua opera.

Augusta ACCONCIA LONGO

I «VERSI PER LA DOMENICA DI PASQUA» DEL VATICANUS GRAECUS 207

NOTE AL TESTO(*)

1. Il Vaticanus graecus 207⁽¹⁾ (da ora in poi: V) è l'unico codice che, a nostra conoscenza, ci trasmette un componimento di 148 ottonari dal titolo στίχοι εἰς τὴν λαμπρὰν κυριακὴν⁽²⁾, pubblicato per la prima volta da P. Matranga nei suoi *Anecdota Graeca*⁽³⁾. Eccone la presentazione dell'editore *princeps*: «Arsenii Archiepiscopi anacreonticon εἰς τὴν λαμπρὰν Κυριακὴν (in Dominicam resurrectionis) vidi in cod. Vat. 208.⁽⁴⁾, versusque quum non invenustos, immo elegantes et poeticam quamdam suavitatem olentes invenissem, statim in meis adversariis retuli, et typothetae tradidi. Arsenius, de quo nihil comperitur praeterquam quod

(*) La presente ricerca ha utilizzato fondi del Consiglio Nazionale delle Ricerche.

(¹) Descrizione in I. MERCATI – P. FRANCHI DE' CAVALIERI, *Codices Vaticani Graeci*, I. *Codices* 1-329, Romae 1923, pp. 249-254. P. CANART, *A propos du Vaticanus graecus 207. Le recueil scientifique d'un érudit constantinopolitain du XIII^e siècle et l'emploi du papier "à zig-zag" dans la capitale byzantine*, in *Illinois Classical Studies* 7 (1982) [= *Studies in Memory of Alexander Turyn (1900-1981)*, part Four], pp. 271-298, in base ad una dettagliata analisi, ha concluso che questo manoscritto, che corrisponde alle caratteristiche di "recueil organisé", è stato assemblato tra il 1265 e il 1268 (cf. p. 283). Alcuni testi – tra cui il componimento qui in oggetto – furono aggiunti successivamente (cf. *ibid.*, p. 274).

(²) Il testo venne aggiunto, in uno degli ultimi fogli del manoscritto (a f. 367r), da una mano del XIV sec. che ha pure vergato una breve poesia in onore di s. Quirico a f. 371r (cf. P. CANART, *A propos cit.*, p. 274).

(³) P. MATRANGA, *Anecdota Graeca e mss. bibliothecis Vaticana, Angelica, Barberiniana, Vallicelliana, Medicea, Vindobonensi*, II, Romae 1850, pp. 670-675. Il carme è stato ripubblicato in PG 140, coll. 937-940 (qui è posto sotto la paternità del patriarca Arsenio Autoreiano) e da qui in K.N. SATHAS, *Δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου*, Atene 1915, pp. σνε'-σνζ'. Si legge anche in B. LAVAGNINI, *Alle origini del verso politico*, Palermo 1983, pp. 44-48, sotto il nome di Arsenio di Kerkyra.

(⁴) Si tratta di un evidente *lapsus calami*: 208, anziché il corretto 207.

Allatii notitia mox in notis alleganda⁽⁵⁾, fortasse est Corcyrae Archiepiscopus, cuius orationes adhuc ineditas, in laudem s. Barbarae et s. Andreae apostoli⁽⁶⁾ a cl. Andrea Mustoxydio exoptatas, e membranis XI. et XII. saeculi nuper exscripsi⁽⁷⁾; alteram scilicet e cod. Vat. 679., alteram e cod. Vallicelliano 34 B., quam bibl. Praefectus Rev. A. Theinerus mira liberalitate, ut viris doctis mos est, mihi obtulit⁽⁸⁾. L'ipotesi di identificazione emessa da Matranga venne dunque favorita e propiziata dal fatto che, in quel torno di tempo, lo studioso aveva tra le mani testi di Arsenio arcivescovo di Kerkyra.

2. Matranga ha, peraltro, taciuto un dato importante: che, nella *inscriptio* trasmessa da V, il nome Arsenio non figura. Il f. 367r del mano-

⁽⁵⁾ V. n. 6.

⁽⁶⁾ Qui Matranga inserisce la seguente nota: «Edere proposuerat L. Allatius in symmictis Lib. V. 108». Un parziale riscontro si trova in *Leonis Allatii SYMMICTON sive Opusculorum graecorum, et latinorum vetustiorum, ac recentiorum libri X*, Romae, ap. successorem Mascardi, 1658 [ma in realtà 1668], p. 16: nel sesto libro dei *Symmicta* del dotto chiota si trovava la traduzione latina, «interprete Allatio», della *laudatio* di Andrea apostolo composta da Arsenio di Kerkyra (BHG 105). La notizia è ripetuta in I. A. FABRICIUS – G. C. HARLES, *Bibliotheca Graeca*, XI, Hamburgi 1808 (fotorist. Hildesheim 1967), p. 580 (= X, p. 490).

⁽⁷⁾ Entrambi i testi figurano a stampa in A. MUSTOXIDI, *Delle cose corciresi*, I, Corfù 1848, nella «Appendice di Documenti». L'encomio di s. Andrea apostolo (BHG 105) si legge alle pp. XXIII-XXX e quello di s. Barbara (BHG 218: su di esso cf. C. CRIMI, *Testi bizantini, editi ed inediti, su s. Barbara*, in R. BARCELLONA – S. PRICOCO [a cura di], *La Sicilia nella tarda antichità e nell'alto medioevo. Religione e società*, Atti del Convegno di Studi (Catania – Paternò 24-27 settembre 1997), Soveria Mannelli 1999, pp. 233-251: 240-242) alle pp. XXX-XXXIV. Mustoxidi parla di Arsenio di Kerkyra alle pp. 409-412, ma non cita né sembra conoscere gli στίχοι.

⁽⁸⁾ MATRANGA, *Anecdota* cit., I, pp. 34 s. L'encomio di s. Barbara trascritto da Matranga è nel Vat. gr. 679, saec. XI, ff. 1r-6v (sul codice, oltre a R. DEVREESE, *Codices Vaticani Graeci*, III. *Codices* 604-866, in *Bibliotheca Vaticana* 1950, pp. 135-139, cf. anche M. AUBINEAU – F. J. LEROY, *Une homélie grecque inédite pour le jour de Noël attribuée à Jean Chrysostome* (BHG 1920 q, CPG 5068), in *Orpheus*, n.s. 10 [1989], pp. 392-403: 393) mentre quello di s. Andrea apostolo è nel Vallicell. B 34, a. 1162/63, ff. 57v-65r (descrizione in E. MARTINI, *Catalogo di manoscritti greci esistenti nelle biblioteche italiane*, II, Milano 1902 [rist. Roma 1967], pp. 14-17; su di esso cf., in particolare, S. LUCA, *I Normanni e la rinascita del sec. XII*, in *Archivio storico per la Calabria e la Lucania* 60 [1993], pp. 1-91: 11 n. 42 e IDEM, *Teodoro sacerdote, copista del Reg. gr. Pii II 35. Appunti su scribi e commitenti di manoscritti greci*, in *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, n.s. 55 [2001], pp. 127-163: 154 e n. 122, che mette in rilievo la «sicura formazione grafica salentina» degli «scribi che collaborarono alla stesura della collezione agiografica e patristica» costituita dal codice).

scritto reca, in alto, + στίχοι εἰς τὴν λαμπρὰν κυριακὴν +, cioè *Versi per la domenica di Pasqua* (da qui in poi: *VersidP*), e di seguito l'indicazione sticometrica ρμη' (9). Che l'autore del componimento sia tal Arsenio si evincerebbe dall'*explicit*, nella supplica conclusiva a Dio:

- Θεὲ παντάναξ καὶ κτίστα,
 Πατὴρ ἀπαύγασμα, δόξα,
 ὁ δοτὴρ ἀγαθῶν πάντων,
 παροχεὺς ὁ τῆς σοφίας,
 140 παρέχοις αὐτὸς τὴν γνῶσιν
 ὑπόθεν τοῖς μικροῖς λάτραις,
 ἵνα τὴν σὴν ἐξουσίαν,
 ἀγαθωσύνην τε πᾶσαν
 συνίωμεν ἐκ κτισμάτων·
 145 κλέος ἀγλαῶν μαρτύρων,
 προσάγομεν σοὶ μεσίτην
 Γεώργιον, τὸν προστάτην
 διατριβῆς Ἀρσενίου⁽¹⁰⁾.

S. Giorgio, dunque, è il προστάτης della διατριβή di Arsenio: quest'ultimo suggellerebbe col suo nome l'*explicit* del componimento.

Nella «Editoris praefatio» degli *Anecdota Graeca*, Matranga ha dunque solo *congetturalmente* identificato⁽¹¹⁾ l'Arsenio dell'ultimo verso con l'omonimo arcivescovo di Kerkyra⁽¹²⁾, autore di *laudationes* per s. Barbara e s. Andrea apostolo. Tuttavia, nel pubblicare il testo del componimento poetico, ha messo da parte ogni cautela. L'*inscriptio* del carne,

(9) C. GALLAVOTTI, *Note su testi e scrittori di codici greci*, in *Riv. di St. Biz. e Neoell.*, n.s. 24 (1987), pp. 29-83: 72, afferma: «È possibile che il nome dell'autore, al di sopra del titolo, andasse resecato in prosiegua di tempo».

(10) Cito dall'edizione di MATRANGA, *Anecdota* cit., II, pp. 674 s. Sul testo di questi versi v. le osservazioni formulate sotto, al punto 4.6.

(11) Cf. MATRANGA, *Anecdota* cit., I, p. 34: «Arsenius... fortasse est Corcyrae Archiepiscopus». Si noti che nel manoscritto Auctorum et materialium / Index / librorum Graecorum / manu scriptorum / Bibliothecae / Veteris Vaticanae / alphabetico ordine dige/stus et tribus tom. Distinctus / Confectus ab Ill.mo Dño Leone Alac/cio scriptus à Laurentio Portio eiusdem Bibliothecae Scriptore Graeco, I (in Sala Consultazione Manoscritti, nr. 11, della Biblioteca Vaticana), a f. 72v, l'autore dei *VersidP* è messo sotto il lemma "Ἀρσένιος" senza ulteriori specificazioni. Sotto altro lemma viene posto (f. 72v), invece, Arsenio arcivescovo di Kerkyra (se ne ricorda l'encomio per s. Barbara [BHG 218] tradito dal Vat. gr. 679: v. sopra, n. 7).

(12) Sul personaggio v. *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit. Erste Abteilung (641-867)*. 1. Band: Aaron (# 1) – Georgios (# 2182), nach Vorarbeiten F. Winkelmanns erstellt von R.-J. LILIE – C. LUDWIG – T. PRATSCH – I. ROCHOW unter Mitarbeit von W. BRANDES – J. R. MARTINDALE – B. ZIELKE, Berlin-New York 1999, pp. 200s. nr. 626, s.v. Ἀρσένιος.

come ci viene proposta negli *Anecdota Graeca*, non lascia infatti trasparire dubbi: « ἈΡΣΕΝΙΟΥ ἈΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ / Στίχοι εἰς τὴν λαμπρὰν Κυριακὴν »⁽¹³⁾. Come è ormai evidente, l'intero ἈΡΣΕΝΙΟΥ ἈΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ è tacito supplemento dell'editore⁽¹⁴⁾.

In seguito, non sono mancate opinioni discordi rispetto alla ipotesi di Matranga, come quelle di Sykoutris, che ha visto la debolezza della identificazione dell'editore *princeps*⁽¹⁵⁾, e di Nikolopoulos, che ha proposto risolutamente il patriarca Arsenio Autoreiano⁽¹⁶⁾ come autore del carme. Ad ogni buon conto, la poesia in oggetto è stata di solito associata al nome di Arsenio di Kerkyra e dunque riferita ad un periodo oscillante – a seconda della cronologia assegnata ad Arsenio di Kerkyra – tra la seconda metà del IX e la prima del X sec.⁽¹⁷⁾.

⁽¹³⁾ MATRANGA, *Anecdota cit.*, II, p. 670.

⁽¹⁴⁾ E non, come sembra ritenere M. D. LAUXTERMANN, *The Spring of Rhythm. An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*, Wien 1999, p. 88 n. 201, il solo ἀρχιεπισκόπου.

⁽¹⁵⁾ I. SYKOUTRIS, *Περὶ τὸ σχῆμα τῶν Ἀρσενιτῶν*, in *Ἑλληνικά* 2 (1929), pp. 267-332: 271, n. 1. Dubbi sulla esattezza della identificazione proposta da Matranga erano stati già espressi da M. KONTOSTANOS, *Ὁ ἐπίσκοπος Κερκύρας Ἀρσένιος. Μελέτη ἱστορικὴ καὶ φιλολογικὴ ἀφορῶσα εἰς τὴν ἐποχὴν τῆς Λατινοκρατίας*, Atene 1923, p. 62.

⁽¹⁶⁾ P. G. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ, *Ἀνέκδοτος λόγος εἰς Ἀρσένιον Αὐτωρειανὸν πατριάρχην Κωνσταντινουπόλεως*, in *Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 45 (1981-1982), pp. 406-461: 424 s. L'attribuzione ad Arsenio Autoreiano era stata in precedenza definita da SYKOUTRIS, *Περὶ τὸ σχῆμα cit.*, p. 271, n. 1, come ἀδύνατος. Su Arsenio Autoreiano v. *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, 1. Faszikel: *Ἀαρῶν-Ἀπαρᾶς*, erstellt von E. TRAPP unter Mitarbeit von R. WALTHER und H. V. BEYER, mit einer Vorwort von H. HUNGER, Wien 1976, p. 160, nr. 1694, s.v. *Ἀυτωρειανὸς Ἀρσένιος* e A.-M. TALBOT, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, New York-Oxford 1991, p. 187. Per i personaggi di nome Arsenio in età paleologa v. *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit cit.*, pp. 127-133, ai nrr. 1367-1432. Nessuno dei personaggi elencati viene indicato come insegnante (v. sotto, n. 21).

⁽¹⁷⁾ Sia T. NISSEN, *Die byzantinischen Anakreonten*, in *Sitzungsb. der Bayer. Akad. der Wissensch. Philos.-histor. Abt.*, Jahrgang 1940, Heft 3, München 1940, pp. 55 s. (con attribuzione ad Arsenio di Kerkyra) che GALLAVOTTI, *Note cit.*, p. 72 (anche qui con attribuzione ad Arsenio di Kerkyra) pongono i *VersidP* (e il loro autore) nel IX sec. Anche H.-G. BECK, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, p. 545, pone Arsenio di Kerkyra (cui assegna risolutamente i *VersidP*) nel IX sec. L'autore bizantino viene, invece, collocato nel X sec. da M. AUBINEAU, *La Passion grecque inédite de Saint Thérinos, martyrisé à Buthrote en Épire (BHG 1798z)*, in *Analecta Bollandiana* 100 (1982) [= *Mélanges offerts à Baudouin de Gaiffier et François Halkin*], pp. 63-78: 73 s. L'incertezza cronologica traspare in C. SCHOLZ, *Graecia sacra. Studien zur Kultur der mittelalterlichen Grie-*

3. Nella recente monografia *The Spring of Rhythm*, Lauxtermann⁽¹⁸⁾ ha decisamente respinto l'identificazione operata da Matranga. Basandosi sui vv. 1-3, sul *refrain* ripetuto sei volte, e sui vv. 140-141⁽¹⁹⁾, e interpretando il termine διατριβή che appare nell'*explicit* dei *VersidP* (v. 148, cit. sopra) come 'scuola'⁽²⁰⁾, lo studioso ha visto in Arsenio uno «schoolmaster» che celebra la Pasqua inserendola, secondo una consolidata tradizione, in un'articolata έκφρασις ἔαρος e quasi conglobandola con essa⁽²¹⁾. La precisa individuazione della valenza scolastica di διατριβή è di grande

chenland im Spiegel hagiographischer Quellen, Frankfurt 1997: v. pp. 21. 25. 180. La *quaestio* cronologica relativa ad Arsenio di Kerkyra è puntualizzata in *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit* cit., nr. 626, pp. 200 s.

(18) LAUXTERMANN, *The Spring* cit. sopra, n. 14.

(19) LAUXTERMANN, *The Spring* cit., p. 89, n. 202: «See vv. 1-3, 55-56 (the refrain, repeated six times), and 140-141». L'indicazione "55-56" è erronea: il *refrain* Λογικοὶ νέοι μοι δεῦτε, / ἔαρος καιρός, σκιρτᾶτε si trova infatti ai vv. 64-65 (quest'ultimo erroneamente indicato come "56" nell'*edit. pr.*, p. 672), 72-73, 81-82, 95-96, 107-108, 130-131. Per le peculiarità della struttura formale del componimento e sul loro significato cf., oltre a LAUXTERMANN, *The Spring* cit., pp. 51 ss., anche GALLAVOTTI, *Note* cit., pp. 72 s., e C. CRIMI, *L'anacreontea a Bisanzio nei secoli XI e XII*, in *Storia e tradizione culturale a Bisanzio fra XI e XII secolo*. Atti della prima Giornata di studi bizantini sotto il patrocinio della Associazione Italiana di Studi Bizantini (Napoli, 14-15 febbraio 1992), a c. di R. MAISANO, Napoli 1993, 135-158: 145 s.

(20) Cf. LAUXTERMANN, *The Spring* cit., pp. 88 s.: «Arsenios earned his living as a schoolmaster and his song was intended to be performed by his pupils. Arsenios' school was located in the vicinity of a church dedicated to St. George and may perhaps be identified with the famous school at Τὰ Σφωρακίου», e p. 89, n. 203: «...διατριβή means "school"». Più esattamente "sede di un insegnamento", "Unterrichtsstätte": cf. P. SPECK, *Die kaiserliche Universität von Konstantinopel*, München 1974, p. 18. MATRANGA, *Anecdota* cit., I, p. 35, aveva inteso genericamente διατριβή come luogo: «...et s. Georgius, loci protector ubi Arsenius morabatur...»; e così pure GALLAVOTTI, *Note* cit., p. 72: «Il nome di Arsenio compare nell'ultimo verso, dove è menzionata la sua dimora consacrata a s. Giorgio». Val la pena aggiungere che nella trad. lat. di *VersidP* 145-148 che si legge in PG 140, col. 940, viene in qualche modo colta la valenza 'scolastica' del termine: «Celeberrimum inter sanctos martyres offerimus tibi tanquam mediatorem Georgium, studiorum Arsenii patronum».

(21) La *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit* cit., enumera dieci personaggi (nrr. 620-629) di nome Arsenio. Nessuno di costoro appare essere stato insegnante. Versi εἰς τὸν Δαυὶδ di un Arsenio sono stati pubblicati da E. FOLLIERI, *Un carme giambico in onore di Davide*, in *Studi Bizantini e Neoellenici* 9 (1957) [= *Silloge bizantina in onore di S. G. Mercati*], pp. 101-116 (alle pp. 114 s. dettagliata rassegna di personaggi di nome Arsenio). Un lungo componimento in dodecassillabi di Arsenio di Pantelleria è stato pubblicato da P. ODORICO, *La sanzione del poeta. Antioco di S. Saba e un nuovo carme di Arsenio di Pantelleria*, in *Byzantinoslavica* 49 (1988), pp. 1-22.

importanza ed aiuta a porre nella giusta luce sia autore sia destinatari del componimento⁽²²⁾, mentre l'idea di Lauxtermann secondo la quale la scuola di Arsenio si potrebbe identificare «with the famous school at Τὰ Σφωρακίου» non è che una semplice suggestione⁽²³⁾.

4. Come si è visto, la discussione intorno ai *VersidP* del Vat. gr. 207, dopo poco più di un secolo e mezzo dalla *editio princeps*, si è venuta a focalizzare sul problema della loro paternità e sull'ambito in cui essi vennero, *sensu lato*, prodotti.

(²²) Ai rimandi bibliografici forniti da LAUXTERMANN, *The Spring* cit., p. 89, n. 203, va aggiunta l'*inscriptio* della *anacr.* 5 di Giovanni di Gaza: τοῦ αὐτοῦ λόγος ὃν ἐπεδείξατο ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῶν ῥόδων ἐν τῇ ἑαυτοῦ διατριβῇ, nella ediz. di F. CICCOLELLA, *Cinque poeti bizantini. Anacreontee dal Barberiniano greco 310*, Alessandria 2000, p. 152. Andrà anche sottolineato che il Λογικοὶ νέοι del *refrain* (v. sopra, n. 19) è identico all'inizio del v. 2 dell'*anacr.* 1 di Costantino Siculo (*inc. ἀπὸ μουσικῶν μελάθρων*, da leggere nell'ediz. di G. MONACO, *Constantini Siculi anacreonticum carmen ἀπὸ μουσικῶν μελάθρων*, in *La Parola del Passato* 21 [1951], pp. 457-463) che così recita: Λογικοὶ νέοι μολεῖτε. Anche il dotto carme di Costantino Siculo sembra presupporre ambito e destinatari 'di scuola' (cf., ad esempio, i vv. 2. 49 s. 95 s.): non appare casuale che nel componimento di Costantino (come – aggiungiamo – nei *VersidP*) «la mitologia [...] si fonde e si combina senza sforzo con i motivi della fede cristiana» (così R. ANASTASI, *Costantino Siculo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXX, Roma 1984, p. 338). Pure l'anacreontea di Costantino Siculo ha la primavera come sfondo: cf. vv. 57 Ὁ θεὸς νῦν θαλέθειν πάντα κελεύει, 97 s. Ὑπᾶτην γοῶν τινάσσω / ἔαρος νέου καθ' ὥρην (in MONACO, *Constantini* cit., pp. 460 e 462, rispettivamente).

(²³) Cf. LAUXTERMANN, *The Spring* cit., p. 89 e n. 204. La proposta dello studioso si basa su una serie di indizi molto tenui. Ad esempio, Lauxtermann ricorda un ναός di s. Giorgio, menzionato nei *Patria* (ediz. PREGER, III, 30: il passo è tradotto in G. DAGRON, *Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des Patria*, Paris 1984, p. 155) in connessione con la chiesa di s. Teodoro nel quartiere τὰ Σφωρακίου. Ma di questo ναός non sappiamo altro (R. JANIN, *Constantinople byzantine*, Paris 1964², lo menziona *en passant* a p. 428, ma in *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie. Le siège de Constantinople et le Patriarcat Oecuménique*, t. III, *Les églises et les monastères*, Paris 1969², non lo ricorda affatto). Ancora: che Antonio Cassymatas (su cui v. *The Prosopography of the Byzantine Empire I (641-867)*, CD-Rom, London 2001, s.v. Antonios 3), futuro patriarca iconoclasta, abbia insegnato agli inizi del IX sec. a τὰ Σφωρακίου appare irrilevante ai fini della ipotesi proposta da Lauxtermann. Osserva SPECK, *Die kaiserliche Universität* cit., p. 41, n. 24: «Daß er irgendwo in τὰ Σφωρακίου unterrichtet, bringt seine Lehranstalt natürlich nicht in Verbindung mit der dortigen Theodoros-Kirche und der später in dieser bezeugten Schule». Bisogna semplicemente riconoscere che in una certa epoca vi fu un insegnante di nome Arsenio la cui διατριβή aveva s. Giorgio per *patronus*. Ulteriori illazioni rimangono, al momento, tali.

Ma, curiosamente, ancora nessuno ha riletto il carne nel *codex unicus*, anche al fine di accertare se e in che misura l'edizione di Matranga (da qui in poi: *edit. pr.*) sia affidabile e risponda a requisiti, anche minimi, di leggibilità⁽²⁴⁾.

Con le presenti note intendo fornire alcuni elementi per un giudizio pertinente sulla *edit. pr.* e, nel contempo, sottolineare l'urgenza di una nuova edizione del testo, che sgombri il campo da incerte o *falsae lectiones*⁽²⁵⁾ e ponga su corrette basi critico-testuali l'affronto dei delicati problemi cronologici ed attribuzionistici che – come si è visto – i *VersidP* comportano.

4.1.

Πᾶσα σκυρτῆ νῦν ἡ κτίσις,
20 τὸν ὑψωθέντα δοξάζει,
Θεὸν ὑμνεῖ πᾶσα φύσις
ἀγαθῶν ὥσπερ δοτήρα,
τὸν ἀναστάντα γεραίρει⁽²⁶⁾.

Oltre all'innocuo *lapsus* σκυρτῆ⁽²⁷⁾ per σκιρτῆ (così V), *edit. pr.* presenta tacitamente una grave alterazione del testo tràdito: in realtà, l'attuale v. 23 τὸν ἀναστάντα γεραίρει si trova in V dopo il v. 19⁽²⁸⁾. L'*ordo versuum* tràdito, che appare assolutamente irreprensibile, è il seguente:

Πᾶσα σκιρτῆ νῦν ἡ κτίσις,
20 τὸν ἀναστάντα γεραίρει,
τὸν ὑψωθέντα δοξάζει,
Θεὸν ὑμνεῖ πᾶσα φύσις
ἀγαθῶν ὥσπερ δοτήρα⁽²⁹⁾

(24) Cf. quanto osserva LAUXTERMANN, *The Spring* cit., p. 89.

(25) In NISSEN, *Die byzantinischen Anakreonten* cit., pp. 55 s., si trova un elenco di mende dell'ediz. di Matranga e le relative correzioni. Le osservazioni di Nissen non sono fondate, peraltro, sulla conoscenza autoptica di V.

(26) Vv. 19-23, in MATRANGA, *Anecdota* cit., II, pp. 670 s.

(27) Segnalato e corretto da NISSEN, *Die byzantinischen Anakreonten* cit., p. 55 (era già stato tacitamente corretto in PG 140, col. 937). V ha σκιρτῆ.

(28) È possibile che la dislocazione sia stata causata da una imprecisa trascrizione di Matranga, forse favorita dalla circostanza che, fino al v. 27, V riporta il componimento su tre colonne di scrittura (ciascuna delle quali, dunque, comprende 9 versi). A partire dal v. 28 e per tutto il resto dei versi le colonne sono quattro. Il componimento è dunque contenuto per intero nel f. 367r. Appare evidente che chi vergò i *VersidP* intese porre tutti i versi nel recto del foglio, forse per riservare la metà superiore del verso del foglio stesso (la quale era rimasta inutilizzata dal "copiste 1": cf. CANART, *A propos* cit., p. 274) ad altro testo. Questa metà superiore di f. 367v è rimasta comunque vuota.

(29) Cf. anche, nello stesso componimento, il v. 138 ὁ δοτὴρ ἀγαθῶν πάντων. Si

e ci permette di apprezzare il perfetto *parallelismus membrorum* dei vv. 20 (= 23 *edit. pr.*) e 21 (= 20 *edit. pr.*).

4.2.

Ἄγλαος κύκλος σελήνης,
35 χορὸς ἀστέρων αἰγλήεις
κατα φωτίζει τὴν νύκτα
ἀπλέτοις λαμπηρουχίαις⁽³⁰⁾.

Al v. 37 *edit. pr.* riproduce il trådito λαμπηρουχίαις, forma inattestata e forse per questo tacitamente corretta (in PG 140, coll. 937-938) in λαμπηδουχίαις⁽³¹⁾. Merita, a mio giudizio, maggiore interesse la lieve integrazione di Matranga, finora sfuggita forse perché è rimasta confinata tra gli «Addenda et corrigenda»⁽³²⁾ dei suoi *Anecdota Graeca*: λαμπ<τ>ηρουχίαις. Il vocabolo, attestato solo un'altra volta, col significato di "segnali di fuoco", in riferimento a quelli che dovevano annunciare l'arrivo di Agamennone alla reggia di Argo (Aesch. *Agam.* 890), appare congruente col contesto e con il livello stilistico del carme, il cui autore ama far sfoggio di *verba rariora*⁽³³⁾.

4.3.

Λογικοὶ νέοι μοι δεῦτε,
ἔαρος καιρὸς, σκιρτᾶτε·
ὁ αἵμων ἤδη τυρίσδει,
ἔαρινδὸν ᾄσμα μέλπει,
85 θαλεροῖς ἐπὶ ρεέθοις,
σκιεραῖς ἐπὶ πλατάνοις
ἀνάπαυσιν εὐτρεπίζει⁽³⁴⁾.

osservi l'interessante consonanza con l'*incipit* Ἀγαθὸν δοτὴρ ἀπάντων dell'anacreontea di Metrofane di Smirne (in S. G. MERCATI, *Inno anacreontico alla SS. Trinità di Metrofane arcivescovo di Smirne*, ora in *Collectanea byzantina*, I, con intr. e a cura di A. ACCONCIA LONGO, pref. di G. SCHIRO, Bari 1970, p. 446).

⁽³⁰⁾ Vv. 34-37, in MATRANGA, *Anecdota cit.*, II, p. 671.

⁽³¹⁾ Il brano nel suo complesso viene qui così reso: «*Lucidus lunae orbis, splendidus stellarum chorus, admirabili noctem illuminat claritate*» (PG 140, col. 937).

⁽³²⁾ MATRANGA, *Anecdota cit.*, II, p. 799.

⁽³³⁾ Cf., ad esempio, ai vv. 104 κομαροφάγα (*restituit* Nissen, *inter* κα *et* ἀροφάγα *lacunam unius litterae habet* V, *καμαροφάγα edit. pr.*) e 105 κοτινοτράγα (*corr.* Nissen, *κοτινοτράγοι V edit. pr.*), sulla scorta di Aristoph. *Av.* 240: τὰ τε κοτινοτράγα τὰ τε κομαροφάγα.

⁽³⁴⁾ Vv. 81-87, in MATRANGA, *Anecdota cit.*, II, pp. 672 s.

Dopo i vv. 81-82 – una sorta di *refrain*, ripetuto ad intervalli non regolari nel corso di gran parte del componimento⁽³⁵⁾ – il poeta tratteggia un tipico scenario da *locus amoenus*: suoni di zampogne, canti, fresche acque, platani ombrosi, quiete. Non si capisce però a chi siano concretamente da attribuire le azioni espresse da questi versi. Non si comprende, in altri termini, chi esattamente indichi ὁ αἵμων del v. 83. È da precisare, anzitutto, che V ha αἵμων. Matranga ha dato αἵμων, forse semplice *lapsus*. Se si esaminano le singole possibilità ermeneutiche, ci accorgiamo che, in primo luogo, non sembra il caso di scrivere Αἵμων, con la maiuscola, perché la situazione adombrata dal poeta non s'attaglia affatto al figlio di Creonte e alle sue tragiche vicende. Ancora: ὁ αἵμων potrebbe essere "l'insanguinato", "il sanguinoso" *vel similia*. Troviamo, infatti, in Eur. *Hec.* 90 (εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἵμονι χαλὰ / σφαζομένην)⁽³⁶⁾, αἵμων, aggettivo, in riferimento alle "insanguinate grinfie" del lupo⁽³⁷⁾. Ma è stridente il contrasto con i quieti versi del componimento bizantino. Infine, si presenta un'altra possibilità: che, cioè, l'autore dei *VersidP* abbia voluto riferirsi all'emistichio omerico di *Il.* 5,49 Σκαμάν-

(³⁵) V. sopra, n. 19. GALLAVOTTI, *Note cit.*, p. 73, osserva come «...il ritornello distico svolga qui [cioè nei *VersidP*] la medesima funzione che Leone VI assegnava, nel suo κατανυκτικόν, alla duplicazione di quartine con lettera alfabetica ripetuta. Il fine tecnico era quello di trasferire alla versificazione sillabica la tecnica strutturale del cuculio, desunta dall'ἀνακρεόντιον κατὰ Σωφρόνιον».

(³⁶) Altra problematica occorrenza (cf. LSJ p. 39, s.v. αἵμων II) è in Aesch. *Suppl.* 847.

(³⁷) Sembra ricollegarsi ad αἵμων come "bloody" (così LSJ, *ibid.*) la trad. lat. in PG 140, coll. 938-939 che così intende i vv. 83-87: «Jam avis purpurea canit, vernale carmen modulatur, ad amoenos fluvios, in umbrosis platanis recreationem quaerit». È possibile – ci domandiamo – che con ὁ αἵμων, «avis purpurea», l'autore volesse riferirsi alla rondine macchiata del sangue di Iti (cf. Ov. *met.* 6, 670 *signataque sanguine pluma*, segnalato da D'A. W. THOMPSON, *A Glossary of Greek Birds, A New Edition*, Oxford-London 1936, p. 315)? Ma, a parte il τυρίςδει che non appare congruente col 'garrire' della rondine (cf. *ibid.*, pp. 320 s., e in generale TGL, VIII, coll. 1509 s., s.v. συρίζω), non si comprenderebbe perché mai il poeta, dopo aver alluso in modo così criptico alla rondine nei vv. 83 ss., la introduca esplicitamente subito dopo i vv. 83-87 che qui stiamo esaminando. Infatti, ai vv. 88 ss. così leggiamo: χελιδὼν ἄρτι Τηρήος / καταλαλεῖ τοῦ φθορήος / τὸν Ττυν ζητεῖ δὲ πάλιν / κασιγνήτη ταύτη σφόδρα. L'ἄρτι di v. 88 – che si pone sulla medesima linea dell'ἤδη di v. 83: "ora...ora" – indica con chiarezza che qui l'autore sta introducendo un *ulteriore e diverso* elemento dello scenario: la rondine ai vv. 88 s. e successivamente l'usignolo, ai vv. 90 s., con allusione ai noti miti di Filomela e di Procne (cf. THOMPSON, *A Glossary cit.*, pp. 20 e 97), cui si accenna anche in Const. Sic. *anacr.* 1, 53 ss. (in MONACO, *Constantini cit.*, p. 460).

δριον αἷμονα θήρης, dove gli antichi interpreti spiegavano αἷμων come equivalente a δαίμων, δαήμων, cioè "abile", "esperto"⁽³⁸⁾. Ebbene, anche se si ipotizzasse che nei *VersidP* l'autore abbia voluto alludere proprio a quel passo omerico, per cui ὁ αἷμων significherebbe "colui che è abile nella caccia", "l'esperto cacciatore" *vel similia*, anche qui ci troveremmo davanti ad una interpretazione che mal si adatterebbe al contesto. Infatti, la situazione descritta ai vv. 83-87 è, per i suoi ingredienti, tipicamente bucolica e non richiede la presenza di un 'cacciatore' carico di sangue e di morte, ma, a mio avviso, presuppone una diversa e più quieta attività: quella del pastore. Sono le indicazioni offerte da alcuni elementi del vocabolario utilizzato ai vv. 83-87 a fornircene le tracce:

v. 83: τυρίσδει⁽³⁹⁾, cioè συρίζει, si riferisce al "suonar la zampogna" del pastore, sia esso bovaro (βούτας) o capraio (αἰπόλος). Cf., ad esempio, Theocr. 1, 2 s. ἀδὺ δὲ καὶ τὺ / συρίσδες; 1, 12 ss. λῆς αἰπόλε τῆδε καθίξας, / ... / συρίσδεν; 6, 8 s. ἀλλὰ κάθησαι / ἀδέα συρίσδων; 6, 44 αὖλει Δαμοίτας, σύρισδε δὲ Δάφνις ὁ βούτας; 8, 4 ἄμφω [i pastori Dafni e Menalca] συρίσδεν δεδαημένω, ἄμφω αἰείδεν⁽⁴⁰⁾; 11, 38 συρίσδεν δ' ὥς οὔτις ἐπίσταμαι ὧδε Κυκλώπων (è il Ciclope innamorato di Galatea che parla)⁽⁴¹⁾; *Anth. Pal.* 7, 174 (Erício), 1-4 Οὐκέτι συρίγγων νόμιον μέλος ἀγχόθι ταύτας / ἀρμόζη βλωθρᾶς, Θηρίμαχε, πλατάνου· / οὐδέ σευ ἐκ καλάμων κερααὶ βόες ἀδὺ μέλισμα / δέξονται σκιερᾷ παρ δρυὶ κεκλιμένου; 7, 657 (Leonida di Taranto), 5 s. ἐπ' ἀξέστοιο δὲ ποιμὴν / πέτρης συρίζοι πρηέα βοσκομέναις; 7, 703 (Mirino), 1-3 Θύρσις ὁ κωμήτης, ὁ τὰ νυμφικὰ μῆλα νομεύων, / Θύρσις ὁ συρίζων Πανὸς Ἴσον δόνακι, / ἔνδιος οἰνοπότης σκιερὰν ὑπὸ τὰν πίτυν εὕδει; 9, 136 (Ciro), 1-3 Αἶθε πατήρ μ' ἐδίδαξε δασύτριχα μῆλα νομεύειν, / ὥς κεν ὑπὸ πτελέησι καθήμενος ἢ ὑπὸ πέτρης, / συρίσδων καλάμοισιν ἐμὰς τέρπεσκον ἀνίας; 9, 363 [Meleagr.], 7 χαίρει καὶ σύριγγι νομεύς ἐν ὄρεσσι λιγαίνων e 20 συρίζει δὲ νομεύς; 16, 227 (anonimo), 5 s. χὼ ποιμὴν ἐν ὄρεσσι μεσαμβρινὸν ἀγχόθι παγᾶς / συρίσδων λασίας θάμνῳ ὑπο πλατάνου;

(38) Cf. LSJ p. 39, s.v. αἷμων. Cf., ad esempio, la versione di R. CALZECCHI ONESTI, *Omero, Iliade*, Prefazione di F. CODINO, Torino 1982⁴, p. 149: «Scamandrio esperto di caccia».

(39) Si tratta di un iperdorismo (cf. TGL, VIII, col. 1510 s.v. συρίζω). Appare qui evidente l'utilizzazione, da parte dell'autore dei *VersidP*, della strumentazione grammaticale di pretta matrice scolastica: cf. Ps.-Theodos. *Gramm. dial. dor.* 27, ed. R. SCHNEIDER, *Excerptum Περὶ διαλέκτων*, Programm Gymnasium Duisburg, Leipzig 1894.

(40) Si noti l'accostamento del "suonare la zampogna" e del "cantare". Due elementi, ampiamente convenzionali, che riscontriamo appaiati anche nei *VersidP*.

(41) Val la pena osservare che poco oltre, in *VersidP*, v. 93, si incontra la menzione del Ciclope innamorato di Galatea, che è il soggetto dell'*id.* 11 di Teocrito.

vv. 86-87: il platano, topicamente "ombroso", è ingrediente di descrizioni 'di genere'. È costante il rapporto tra la presenza di questo albero e il tema del riposo e del sonno: oltre ai passi, sopra citati, di *Anth. Pal.* 7, 174 (Erício), 2; 16, 227 (anonimo), 6, cf. inoltre 7, 196 (Meleagro), 7 s. ὄφρα φυγῶν τὸν Ἔρωτα μεσημβρινὸν ὕπνον ἀγρεύσω / ἐνθάδ' ὑπὸ σκιερῇ κεκλιμένος πλατάνῳ; 9, 374 (anonimo) Ἀέναον Καθαρήν με παρερχομένοισιν ὁδίσαις / πηγὴν ἀμβλύζει γειτονέουσα νάπη· / πάντῃ δ' αὖ πλατάνοισι καὶ ἡμεροθαλλέσι δάφναις / ἔστεμμαι σκιερὴν ψυχομένη κλισίην· / τοῦνεκα μή με θέρευς παραμείβεο, δίψαν ἀλαλκῶν / ἄμπαυσον παρ' ἐμοὶ καὶ κόπον ἡσυχίῃ; 9, 627 (Mariano Scolastico), 1 s. Τῷ δ' ὑπὸ τὰς πλατάνους ἀπαλῶ τετρυμένος ὕπνῳ / εὗδεν Ἔρως Νύμφαις λαμπάδα παρθένος; 9, 669 (Mariano Scolastico), 1-4 Δεδρ' ἴθι βαιόν, ὁδίστα, πεσὼν ὑπὸ δάσκιον ἄλσος, / ἄμπαυσον καμάτου γυῖα πολυπλανέος, / χλωρὸν ὅπου πλατάνων αὐτόρρυτον ἐς μέσον ὕδωρ / καλὰ πολυκρούων ἐκπρορέει στομάτων; 16, 11 (Ermocreon), 1 Ἴξευ ὑπὸ σκιερὰν πλάτανον, ξένε, τάνδε παρέρπων. Importante anche Mosch. fr. 1, 11-13 Gow αὐτὰρ ἐμοὶ γλυκὺς ὕπνος ὑπὸ πλατάνῳ βαθυφύλλῳ, / καὶ παγὰς φιλέοιμι τὸν ἐγγύθεν ἄχον ἀκούειν / ἃ τέρπει ψοφέοισα τὸν ἀγρυπνον, οὐχὶ τaráσσει⁽⁴²⁾. In svariati passi, qui citati, il platano e il sonno (ovvero il riposo) si associano alla presenza di fresche acque (cf. *Anth. Pal.* 9, 374; 9, 669)⁽⁴³⁾.

L'autore dei *VersidP*, che si colloca sapientemente nel solco di consolidate tradizioni letterarie, conosce bene gli stilemi propri del 'paesaggio letterario' antico e sa come dosarli e combinarli nelle giuste proporzioni. Lo provano, tra l'altro, i vv. 72-80 che precedono quelli che qui sono stati presi in esame (81-87). In essi così leggiamo:

Λογικοὶ νέοι μοι δεῦτε,
ἔαρος καιρὸς, σκιρτᾶτε·
Ζεφύρου πνοαὶ γλυκεῖται,
75 ποταμοὶ νάουσιν ἄρτι,
καθαρὸν πόμα συμμέτρως·
πρόβατα τανῶν σκιρτῶσι
κροκάλησι χαριέντως·
ἀρνία σκαίρει μητράσι
80 χλοεραῖς ἀρούραις ἄρτι⁽⁴⁴⁾.

(⁴²) Nel fr. 2, 1-2 Gow, Mosco così scrive: ἦρατο Πᾶν Ἀχῶς τὰς γείτονος, ἦρατο δ' Ἀχῶ / σκιρτατὰ Σατύρω, Σάτυρος δ' ἐπεμήνατο Λύδῃ. Molto simile è il procedimento che riscontriamo in *VersidP*, vv. 92-94 ὁ Πᾶν τῆς Ἥχοδος ἐράει, / ὁ Κύκλωψ (*corr.* Matranga, κύκωψ V) τῆς Γαλατείας, / Ἀδώνιδος Ἀφροδίτη, nell'immediato contesto del passo (vv. 83-87) che qui stiamo prendendo in esame. Semplice coincidenza?

(⁴³) Non si trascuri che l'incunabulo di questo topico accostamento tra acque e l'albero del platano è Hom. *Il.* 2, 307 καλῇ ὑπὸ πλατανίστῳ, ὅθεν ῥέεν ἀγλαὸν ὕδωρ.

(⁴⁴) In MATRANGA, *Anecdota* cit., II, p. 672. Il χλοεραῖς ἀρούραις (su cui v. co-

Chi legge, all'interno di questo 'scenario', i vv. 81 ss., si attende che il personaggio-chiave, citato al v. 83, sia un "pastore", bovaro o capraio o pecoraio che sia. All'enigmatico αἶμων, tacitamente corretto in αἴμων da Matranga – in pronuncia bizantina *èmon* – restituirei la lettera iniziale, a mio avviso, mancante: <v>έμων e leggerei così il v. 83 nella sua interezza:

ὁ <v>έμων ἤδη τυρίσδει.

Che ὁ νέμων sia ben attestato nella letteratura greca come generica designazione per chiunque accudisca greggi o mandrie appare da numerosi esempi. Anzitutto, Xenoph. *Cyr.* 3, 2, 20 οἱ νέμοντες, "i pastori" (così anche Plut. *qu. conv.* 713 A). Al singolare, ὁ νέμων, assolutamente, indica "il pastore" in Dio Chrys. 1, 17 τίς μὲν γὰρ ἀγέλης βοῶν κήδεται μᾶλλον τοῦ νέμοντος; Plut. *aet. Rom. et Gr.* 304 D ἐντυχῶν δὲ προβάτοις ἦται κριὸν ἓνα παρὰ τοῦ νέμοντος; Long. 4, 13, 5 Κατήλθε μετὰ ταῦτα καὶ εἰς τὸ αἰπόλιον τὰς τε αἶγας ὠψόμενος καὶ τὸν νέμοντα. Non vanno, infine, trascurati Vit. *Hom. Herodotea* 21, p. 12, 27 Wil. τῷ νέμοντι τὰς αἶγας; Long. 2, 14, 3 τὸν νέμοντα τὰς αἶγας (anche 1, 27, 3 παῖς... νέμων βοῦς); Herodian. *partit.* 85, 13 s. μηλονόμος, ὁ τὰ πρόβατα νέμων (cf. *Schol. vet. in Pind. Isth.* 1, schol. 67 Drachmann τῷ τὰ μῆλα νέμοντι, τῷ ποιμένι); Theodoret. *qu. in I Regn.*, PG 80, col. 568 A ὁ πρόβατα νέμων (in riferimento a Davide). Non si dimentichi infine l'*incipit* dell'or. 26 di Basilio di Seleucia (PG 85, col. 300 A) che presenta analogia di situazione con i *VersidP*: Ἡδὲ μὲν τὸ χρῆμα ποιμὴν τοῖς ὄρεσι νέμων τὰς τῶν θρεμμάτων ἀγέλας, καὶ σύριγγος ἤχῳ πρὸς τὴν νομὴν διεγείρων τὰ ποίμνια, ὃς ἀπὸ τοῦ καλάμου μέλεσιν εὐφραϊνόμενος... Alla obiezione che ὁ νέμων, "il pastore", appartiene alla lingua della prosa e non a quella della poesia si può facilmente rispondere che è proprio del nostro autore – come di innumerevoli altri letterati bizantini – associare vocaboli attinti ora alla poesia, ora alla prosa, realizzando peculiari *Mischungen* di livelli. E, del resto, lo stesso ἀνάπαυσιν εὐτρεπίζει che il Nostro impiega al v. 87 ha l'inconfondibile sapore della prosa: cf., ad esempio, Bas. (?) *Is.* 8, 214 Trevisan Ἀλλὰ ταῦτα τὰ σκληρὰ τὸν ἀπαλὸν ἡμῖν κόλπον τοῦ πατρὸς ἡμῶν Ἀβραὰμ εἰς ἀνάπαυσιν εὐτρεπίζει e Ioh. Chrys. *fem. reg.* 5, 83 Dumortier τοῖς οἰκείοις μόχθοις ἑτέροις παρασκευάζειν ἀνάπαυσιν.

munque sotto, al punto 5, per il confronto con Greg. Naz. or. 44, 10) è identico a Const. Sic. *anacr.* 1, 107 χλοεράς... ἀρούρας (in MONACO, Constantini cit., p. 462).

4.4.

ἰστίᾱ τοίνυν πετάσας
 ὁ θέλων πλέειν θαλάσση
 115 μακρὰν ἀπαίρει πρὸς κέρδος,
 ἀναπέμπει καὶ δελφίνων
 ἀγέλη καὶ τῶν πομπίλων⁽⁴⁵⁾.

L'ἀναπέμπει con cui si apre il v. 116 non è affatto sicuro: a causa di una modesta lacuna materiale in V⁽⁴⁶⁾, delle lettere iniziali del verso rimangono infatti solo modeste reliquie. Da queste appare comunque esclusa la presenza dello spirito dolce di ἀ-. Invece, le tracce superstiti ci indirizzano con sicurezza verso la lettura παραπέμπει⁽⁴⁷⁾, diversa da quella operata dall'editore *princeps*. Il verbo in questione è assai appropriato, perché con esso si allude al compito di 'scorta' e di 'accompagnamento' che animali marini come delfini⁽⁴⁸⁾ e πομπίλοι, "pesci-pilota"⁽⁴⁹⁾, esercitano nei confronti di navi e naviganti.

4.5.

Τὰ ῥόδα νῦν ἀνακύπτει
 χαροπῶς ἐκ τῶν καλύκων,
 120 τὰ βᾶτα νῦν ἀναθάλλει·

⁽⁴⁵⁾ Vv. 114-117, in MATRANGA, *Anecdota* cit., II, pp. 673 s.

⁽⁴⁶⁾ Questa medesima lacuna materiale affetta, oltre la parte iniziale del v. 116, anche quelle dei vv. 120 (v. sotto, al punto 4.5), 124 (v. sotto, al punto 5), 128 (qui la lacuna ha lasciato solo una piccola traccia della π iniziale di πονέει).

⁽⁴⁷⁾ Sono distinguibili con chiarezza le tracce di ἀρ prima di ἀπέμπει. Della π iniziale rimane soltanto una minuscola – ma distinguibile – reliquia della parte superiore.

⁽⁴⁸⁾ Tra i tanti esempi va citato (vi si ritornerà sotto, al punto 5) Greg. Naz. *or.* 44, 10, in PG 36, col. 617CD Ἄρτι μὲν ναὺς ἐκ λιμένων ἀνάγεται σὺν κελεύσμασι, καὶ τούτοις ὡς τὰ πολλὰ φιλοθέοις, καὶ τῷ ἰστίῳ πτεροῦται· καὶ περισκιρτᾷ δελφίς, ἀναφυσῶν ὡς ἡδιστον καὶ ἀνακεμπόμενος, καὶ παραπέμπει πλωτήρας σὺν εὐθυμίᾳ.

⁽⁴⁹⁾ Per il πομπίλος, identificato comunemente con il pesce pilota (*Naucrates ductor*), cf. in particolare Athen. 7, 282d-284a. Il lungo passo (su cui v. Ateneo, *I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*, prima traduzione italiana commentata su progetto di L. CANFORA, Introduzione di C. JACOB, II, libri VI-XI, Roma 2001, pp. 674-676: 674, n. 4) associa, a 282d, delfini e pompili, entrambi considerati "pesci sacri". Sul πομπίλος, in generale, cf. D'A. W. THOMPSON, *A Glossary of Greek Fishes*, London-Oxford 1947, pp. 208 s. Per l'associazione del verbo παραπέμπειν e il πομπίλος cf. *schol. in Opp. hal.* 1, 186 Bussemaker: Πομπίλος· ἀπὸ τοῦ πομπεύειν τὴν νῆα, οἶονεὶ πομπίνός τις ὢν. Πομπίλος παρὰ τὸ παραπέμπειν τοὺς πλέοντας· ὅτι παραπομπεύει τὴν νῆα, οἱ ναῦται τῇ πομπῇ τῶν νηῶν ἐπεφήμισαν τὸ ὄνομα αὐτοῦ, τουτέστι φερώνυμα ἐκάλεσαν.

ὑάκινθος σὺν ναρκίσσῳ⁽⁵⁰⁾
χαροπὸν χρῆμα τυγχάνει·⁽⁵¹⁾

Il τὰ βάτα iniziale del v. 120 non è tradizione: è, invece, tacito supplemento di Matranga. V presenta, infatti, all'inizio del verso una piccola lacuna materiale⁽⁵²⁾. Manca una sola lettera, ma appaiono peraltro visibili: a) traccia della parte inferiore della lettera stessa; b) parte dello spirito, che è dolce; c) un accento, acuto, posizionato sulla seconda lettera del verso, la prima totalmente visibile del verso, che è α⁽⁵³⁾. Segue poi τανῶν⁽⁵⁴⁾ ἀναθάλλει. Non c'è dunque spazio per il supplemento di Matranga, perché il τὰ βῆατα (cui segue νῶν ἀναθάλλει) risulta fisicamente impossibile. In ogni caso non si spiegherebbe affatto la presenza dello spirito, la cui traccia è visibile. Si osservi, per sovrappiù, che il vocabolo introdotto da Matranga⁽⁵⁵⁾ appare scarsamente congruente col contesto. Nell'unico passo a noi noto, Diod. Sic. 1, 34, 9 τὰ δὲ βάτα καλούμενα [μυξάρια] συνάγεται μὲν κατὰ τὴν ἀποχώρησιν τοῦ ποταμοῦ [cioè del Nilo], διὰ δὲ τὴν γλυκύτητα τῆς φύσεως αὐτῶν ἐν τραγήματος μέρει καταναλίσκεται, esso significa "blackberry"⁽⁵⁶⁾, "mora selvatica"⁽⁵⁷⁾. Ma ci aspettiamo piuttosto, nel contesto dei *VersidP*, la menzione di fiori: prima, infatti, al v. 118, sono ricordate le rose, poi, al v. 121, giacinti e narcisi. Questi sono, come è possibile osservare dagli esempi che verranno di seguito riportati, i fiori κατ' ἐξοχὴν che la tradizione letteraria ha amato accostare insieme in ambientazioni e 'situazioni tipiche', talora presentandoli in 'sequenze' prestabilite e sulla base di discernibili gerarchie.

(50) Ad una lettura disattenta, sembrerebbe che in V il ναρκίσσῳ di v. 121 sia stato 'corretto' in καρκίσσῳ. In realtà, il tratto obliquo che sembrerebbe 'correggere' il ν- in κ- non è altro che l'accento grave del τὰς del v. 125 che in V – per la disposizione dei versi su quattro colonne (v. sopra, n. 28) – si trova posto proprio sotto il v. 121.

(51) Vv. 118-122, in MATRANGA, *Anecdota* cit., II, p. 674.

(52) V. sopra, n. 46.

(53) Spirito ed accento sono dunque staccati come troviamo, ad esempio, nelle lettere iniziali dei vv. 2 e 3 (ἴτε / ἴτε rispettivamente).

(54) Per la grafia τανῶν cf. i vv. 71, 77, 100.

(55) La trad. lat. di PG 140, coll. 939-940 intende βάτα come «frutices vernaies».

(56) Così LSJ p. 311, s.v. βᾶτον.

(57) G. F. Gianotti (in Diodoro Siculo, *Biblioteca storica. Libri I-V*, introduzione di L. CANFORA, Palermo 1986, p. 31) traduce τὰ... βάτα con «le more di rovo».

In *Hymn. Dem.* 426-428, ad esempio, figurano, nell'ordine, il croco (κρόκον), le iridi (ἀγαλλίδας), il giacinto (ὕακινθον), le rose (ρόδεας κάλυκας), i gigli (λείρια), il narciso (νάρκισσον). Saffo (fr. 94, 12-13 Voigt) associa viole e rose (ἰων / καὶ βρόδων). Theophr. *hist. plant.* 6, 8, 5, a proposito del profumo, menziona assieme rose e viole. La stessa associazione si trova pure in *carm. popul.* 6 Page ποῦ μοι τὰ ρόδα, ποῦ μοι τὰ ἰα, / ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα; / ταδί τὰ ρόδα, ταδί τὰ ἰα, / ταδί τὰ καλὰ σέλινα. In Luc. *VH* 2, 5 appaiono insieme rose (ρόδων), narcisi (ναρκίσσων), giacinti (ὕακινθων), gigli (κρίνων), viole (ἰων). Achille Tazio, nella descrizione di uno splendido giardino, associa, a 1, 15, 5-6, i fiori della viola (ἰον), del narciso (νάρκισσος), e della rosa (ρόδον), per poi riferirne elegantemente i variopinti colori a quelli del volto di Leucippe (1, 19, 1) ναρκίσσου μὲν τὸ πρόσωπον ἔστιλβε χροιάν, ρόδον δὲ ἀνέτελλεν ἐκ τῆς παρειᾶς, ἰον δὲ ἡ τῶν ὀφθαλμῶν ἐμάρμαιρεν αὐγῇ. Un epigramma di Mariano Scolastico che descrive un tipico *locus amoenus* (cit. anche sopra, al punto 4.3) congiunge insieme rose e viole come elementi caratteristici di uno scenario primaverile (*Anth. Pal.* 9, 669, 5-6: ὀπρόθι πορφυρέης ὑπὲρ αὐλακος εἶαρι θάλλει / ὑγρὸν ἰον ροδέῃ κιννάμενον κάλυκι). Anche gli scrittori cristiani non ignorano queste *iuncturae*: cf., ad esempio, Eus. *Caes. praep. evang.* 8, 14, 71 ἰα δὲ καὶ ρόδα καὶ κρόκος καὶ ἡ ἄλλη τῶν ἀνθέων ποικιλία πρὸς ὑγείαν, οὐ πρὸς ἡδονὴν γέγονεν; Ioh. Chrys. *res. Chr.* 4, in PG 50, col. 439 (= *pasch.* 5, in PG 52, coll. 770-771) Ἡ μὲν οὖν γῆ κατὰ τὸν καιρὸν τοῦτον τοῦ ἔαρος ρόδα καὶ ἰα καὶ τὰ ἄλλα ἡμῖν ἐκδίδωσιν ἄνθη.

Se, come appare ormai chiaro, l'autore dei *Versi d'P* ben conosce e utilizza con sapienza le risorse della tradizione letteraria antica, perché è consapevole delle sue convenzioni e dei suoi codici, dobbiamo supplire, nel lacunoso *incipit* del v. 120, la lettera iniziale del nome del fiore che spesso si trova associato a rose, giacinti e narcisi: e precisamente le 'viole', ἰα. Poiché la traccia superstite di lettera, nella lacuna iniziale del verso, appare pienamente compatibile con ι⁽⁵⁸⁾, propongo la seguente lettura dell'ottonario in questione:

ἰα τανῶν ἀναθάλλει⁽⁵⁹⁾.

4.6.

Τριάς, ἀμέριστε φύσις,
ἀκατανόητον βάθος,
ἀδιήγητόν τε κράτος,

⁽⁵⁸⁾ Cf., ancora una volta, lo iota iniziale dei vv. 2 e 3 (ἴτε / ἴτε).

⁽⁵⁹⁾ A questo punto appare evidente la genesi del supplemento sbagliato di Matranga: la posizione, 'spostata' a destra, dell'accento acuto (che sembra collocato su α), lo indusse a supplire una parola parossitona (βάτα), conglobandovi il τα di τανῶν.

- 135 κόρον οὐκ ἔχον τε κάλλος,
 Θεὸ παντάναξ καὶ κτίστα,
 Πατὴρ ἀπαύγασμα, δόξα,
 ὁ δοτὴρ ἀγαθῶν πάντων^(*),
 παροχεύς ὁ τῆς σοφίας,
 140 παρέχοις αὐτὸς τὴν γνῶσιν
 ὑπόθεν τοῖς μικροῖς λάτραις,
 ἵνα τὴν σὴν ἐξουσίαν,
 ἀγαθωσύνην τε πᾶσαν
 συνίωμεν ἐκ κτισμάτων·
 145 κλέος ἀγλαῶν μαρτύρων,
 προσάγομεν σοὶ μεσίτην
 Γεώργιον, τὸν προστάτην
 διατριβῆς Ἀρσενίου^(*).

È la parte conclusiva dei *VersidP*, purtroppo sfigurata da alcune *false lectiones* di Matranga. Esaminiamole in dettaglio.

Al v. 137, V non ha δόξα, bensì δόξης, in preciso accordo con quanto l'*Epistola agli Ebrei* (1, 3) afferma del Figlio ...ὅς ὢν ἀπαύγασμα τῆς δόξης καὶ χαρακτὴρ τῆς ὑποστάσεως αὐτοῦ (del Padre). La virgola dopo ἀπαύγασμα va dunque eliminata.

Al v. 141 in V non leggiamo τοῖς bensì σοῖς. Dalla lezione così recuperata emerge con più nettezza l'ambito scolastico come scenario in cui collocare l'origine dei *VersidP*: «Dona tu stesso, [o Dio], la dottrina celeste ai tuoi piccoli fedeli».

Al v. 145, V non trasmette ἀγλαῶν, come stampa l'*edit. pr.*, bensì ἀγλαόν. Non v'è dubbio che κλέος ἀγλαόν, ricalcato sull'epico ἀγλαόν εὖχος di Hom. *Il.* 7, 203; Hes. *Theog.* 628; Tyrt. 12, 36 West, va mantenuto: κλέος ἀγλαόν μαρτύρων, «splendida gloria dei martiri», ben si attaglia alle gesta di s. Giorgio.

5. Ad ulteriore conferma di quanto è già emerso con chiarezza – che, cioè, le radici dei *VersidP* sono squisitamente letterarie ed affondano nella fertile *humus* della tradizione ellenica^(*), mediata e comunque filtrata da quella di matrice biblico-cristiana –, presentiamo

(*) Cf. sopra, n. 29.

(*) Vv. 132-148, in MATRANGA, *Anecdota* cit., II, pp. 674 s.

(*) Tra i tanti, ulteriori esempi che si potrebbero citare c'è quello dei vv. 102 s.: λιγυρῶς ᾄδει καὶ κίττα / τὸ μιμηλὸν τοῦτο ζῷον, dove traspare la memoria letteraria della loquacità 'mimetica' (cf. THOMPSON, *A Glossary of Greek Birds* cit., pp. 146 ss.) di questo uccello, ricordata, ad esempio, in *Anth. Pal.* 7, 191 (Archia) e 9, 280 (Apollonide), in particolare v. 5 κίτται, μιμηλὸν βιότου πτερόν.

un inedito ed interessante accostamento tra i *VersidP* e l'articolatissima ἔκφρασις ἔαρος⁽⁶³⁾ contenuta nella *or.* 44 εἰς τὴν καινὴν κυριακὴν, *in novam dominicam*⁽⁶⁴⁾, di Gregorio Nazianzeno. Mettiamo a fronte i due testi – a sinistra l'orazione, a destra i versi del carme bizantino, limitandoci a quelle parti che si presentano simili o assai simili fra di loro:

...νῦν σελήνης κύκλος φανότερος, καὶ ἀστέρων χορὸς καθαρώτερος...	
Νῦν πηγαὶ διαυγέστερον νάουσι· νῦν δὲ ποταμοὶ δαψιλέστερον, τῶν χειμερίων δεσμῶν λυθέντες...	
...καὶ ἄρνες ἐπισκιρτῶσι χλοεραῖς ταῖς ἀρούραις. Ἄρτι μὲν ναῦς ἐκ λιμένων ἀνάγεται σὺν κελεύσμασι, καὶ τούτοις ὡς τὰ πολλὰ φιλοθέοις, καὶ τῷ ἰστίῳ πτεροῦται· καὶ περισκιρτῶ δελφίς, ἀναφυσῶν ὡς ἡδιστον καὶ ἀναπεμπόμενος, καὶ παραπέμπει πλωτήρας σὺν εὐθυμίᾳ. ...	Ἄγλαος κύκλος σελήνης, 35 χορὸς ἀστέρων αἰγλήεις καταφωτίζει τὴν νύκτα ἀπλέτοις λαμπ<τ>ηρουχίαις. Ζεφύρου πνοαὶ γλυκεῖται, 75 ποταμοὶ νάουσιν ἄρτι, καθαρὸν πόμα συμμέτρως· πρόβατα τανῦν σκιρτῶσι κροκάλησι χαριέντως· ἄρνία σκαίρει μητράσι 80 χλοεραῖς ἀρούραις ἄρτι· ἰστία τοίνυν πετάσας, ὁ θέλων πλέειν θαλάσση 115 μακρὰν ἀπαίρει πρὸς κέρδος, παραπέμπει καὶ δελφίνων ἀγέλη καὶ τῶν κομπίλων. ὁ <ν>έμων ἤδη τυρίσδει ἔαρινὸν ὄσμα μέλπει, 85 θαλεροῖς ἐπὶ ρεέθοις, σκιεραῖς ἐπὶ πλατάνοις ἀνάπαισιν εὐτρεπίζει.
Ἄρτι δὲ ποιμὴν καὶ βουκόλος ἀρμόζονται σύριγγας, καὶ νόμιον ἐμπνέουσι μέλος, καὶ φυτοῖς καὶ πέτραις ἐνεαρίζουσιν. ...	

(segue)

(⁶³) Di essa M. GUIGNET, *S. Grégoire de Nazianze et la rhétorique*, Paris 1911, p. 195, ha giustamente sottolineato le matrici riconducibili alla Seconda Sofistica.

(⁶⁴) L'orazione stessa viene talora designata col titolo εἰς τὰ ἐγκαίνια: cf. J. SAJDAK, *Historia critica scholiastarum et commentatorum Gregorii Nazianzeni*, I, Cracoviae 1914, p. 167. Cf. anche K. DEMOEN, *Expliquer Homère par Homère. Nicéphore de Constantinople philologue et rhéteur*, in *Studia Nazianzenica*, I, edita a B. COULIE, Turnhout-Leuven 2000, pp. 147-173: 154 e n. 14.

<p>Ἄρτι μὲν ἡ φιλεργὸς μέλισσα, τὸ πτερόν ἐκλύσασα, καὶ τῶν σίμβλων ἀπαναστάσα, τὴν ἑαυτῆς σοφίαν ἐπιδείκνυται, καὶ λειμῶνας ἐφίπταται, καὶ συλᾷ τὰ ἄνθη· καὶ ἡ μὲν πονεῖ τὰ κηρία, τὰς ἐξαγώνους καὶ ἀντιθέτους σύριγγας ἐξυφαίνουσα, καὶ τὰς εὐθείας ταῖς γωνίαις ἐπαλλάττουσα, ἔργον ὁμοῦ κάλλους καὶ ἀσφαλείας· ἡ δὲ τὸ μέλι ταῖς ἀποθήκαις ἐναποτίθεται, καὶ γεωργεῖ τῷ ξενίζοντι καρπὸν γλυκὺν καὶ ἀνήροτον⁽⁶⁵⁾.</p>	<p>μέλισσα τῶν σίμβλων ἤδη ἀπαναστάσα⁽⁶⁶⁾ προθύμως, 125 περιβομβοῖ τὰς κοιλάδας· συλᾷ τὰ ἄνθη τῶν δένδρων, τίθεται ταῦτα τοῖς σίμβλοις, πονεῖ γλυκεῖαν ἔνθεν χαριεστάτην τε βρώσιν⁽⁶⁷⁾.</p>
---	---

Se pur sono numerose le consonanze *in re*, che potrebbero cioè derivare dalla materia comune ai due testi e dalle comuni ascendenze 'scolastiche', appaiono comunque significativi e certo non fortuiti i richiami testuali e i parallelismi formali che congiungono insieme i brani recati al confronto. Essi, almeno a giudizio di chi scrive, non solo dimostrano la conoscenza diretta dell'orazione del Nazianzeno da parte dell'autore dei *VersidP*, ma ci inducono a credere che quest'ultimo la abbia *consapevolmente* utilizzata come modello.

Già negli anni '40 del secolo passato Theodor Nissen aveva osservato che «Das Gedicht [cioè i *VersidP*] erfreut durch Anmut und Frische»⁽⁶⁸⁾. Sarebbe però illusorio vedervi un *novum* assoluto che irromperebbe nelle "polverose pieghe" della letteratura bizantina, e del tutto riduttivo rimandare questo 'Anmut und Frische' ad una matrice *tout court* demotica, 'popolareggiante', come inclina a pensare Lauxtermann.

(65) Greg. Naz. or. 44, 10-11, in PG 36, coll. 617C-620B. Quest'ultimo brano, che riguarda l'"ape industriosa", è ripreso ed ampliato in un encomio dei ss. Basilio, Gregorio Nazianzeno e Giovanni Crisostomo (BHG 747b), tradito sotto il nome di Giovanni d'Euchaita e pubblicato da K. I. DYOBOUNIOTES, 'Ανέκδοτα ἐγκώμια εἰς τοὺς τρεῖς Ἱεράρχας, in Ἐκκλησιαστικὸς Φάρος 31 (1932), pp. 77-91, in particolare p. 87 (verso la fine).

(66) In V, la lettera iniziale del verso, per la lacuna di cui sopra, n. 46, non è affatto sicura. La traccia superstite (è visibile anche lo spirito dolce) farebbe pensare ad ε più che ad α e dunque ad ἐπαναστάσα. È vero che Greg. Naz. or. 44, 11, in PG 36, col. 620A, qui recato al confronto, ha ἀπαναστάσα, ma si tratta di un testo che, fino ad ora, non gode di edizione critica. È proprio da escludere che qualche settore – cui l'autore dei *VersidP* avrà potuto attingere – della tradizione manoscritta dell'orazione presenti ἐπαναστάσα?

(67) Il testo presenta ai vv. 37.83.116 i supplementi e le nuove letture di cui si è discusso nel presente contributo.

(68) NISSEN, *Die byzantinischen Anakreonten* cit., p. 55.

Se si vuol ipotizzare, con lo studioso, che i *VersidP* riflettano l'antica usanza dei χελιδονίσματα e il loro *background* rurale⁽⁶⁹⁾, si dovrà pur riflettere sul fatto che tutto ciò appare come 'metamorfizzato' nei *VersidP* sì da essere, in pratica, obliterato.

Non sono, a mio giudizio, le presunte matrici demotiche a dare primariamente conto dell'«Anmut und Frische» rilevato da Nissen e a giustificarne la percezione. È, piuttosto, la raffinata mimesi dell'«antico» – intendendo per 'antico', *sensu lato*, anche l'esperienza culturale e letteraria dei Padri della Chiesa⁽⁷⁰⁾ –, riproposta nella lucida consapevolezza della sua vitalità e della sua efficacia in ambiti anche distinti da quelli di origine, a conferire quella impressione di vivezza e di ἐνάργεια, di 'colori' e di 'suoni', che contraddistingue gli στίχοι εἰς τὴν λαμπρὰν κυριακὴν del Vat. gr. 207⁽⁷¹⁾.

Carmelo CRIMI

(69) Cf. LAUXTERMANN, *The Spring* cit., pp. 89 s.: «However formal and highbrow, Arsenios' poem neatly fits into the category of rural folk songs. Arsenios transformed the traditional material of rural songs into a playful and fairly learned text, which his pupils performed at a festive occasion in celebration of Easter».

(70) Cf. le acute osservazioni di M.D. SPADARO, *Gli 'intellettuali' e la mimesi*, in *La mimesi bizantina*. Atti della quarta Giornata di studi bizantini sotto il patrocinio della Associazione Italiana di Studi Bizantini (Milano, 16-17 maggio 1996), a c. di F. CONCA e R. MAISANO, Napoli 1998, pp. 171-191.

(71) Si ripropone, dunque, l'urgenza di una edizione critica del testo. Nell'apparato di questa, naturalmente, troveranno il debito spazio peculiarità ed errori di V non segnalati dall'*edit. pr.*, come, ad esempio, al v. 46, un ἄλλον posto dopo κύκλον e prima di τῆς ἰσημερίας, che naturalmente corrompe il metro dell'intero verso, nonché paralleli con testi consimili: ad esempio, *La primavera* di Giovanni Geometra (PG 106, coll. 982-987).

LA VISIONE EBRAICA DI DANIELE NEL CONTESTO BIZANTINO DEL SECOLO X (*)

INTRODUZIONE

Tornando dalla sua missione a Costantinopoli, Liutprando di Cremona annotava nella sua relazione: "Habent Graeci et Saraceni libros, quos *ὀράσεις* sive visiones, Danielis vocant, ego autem Sibyllanos; in quibus reperitur, quot annis imperator quisque vivat; quae sint futura, eo imperitante, tempora" etc.⁽¹⁾. Non era una novità del secolo di Liutprando. Testi sibillini e apocalittici di quel genere circolavano da tempo antichissimo, sia in occidente che in oriente, ed erano diffusi fin dall'epoca ellenistica tanto fra i cristiani quanto fra gli ebrei⁽²⁾. Quali che possano essere state, dall'epoca ellenistica in poi, le relazioni fra i testi sibillini e quelli apocalittici, che Liutprando giustamente intravedeva, la pro-

(*) Ringrazio sentitamente Vera von Falkenhausen per la preziosa assistenza, i consigli e i suggerimenti offertimi con generosa amicizia durante la preparazione di questo testo e Augusta Acconcia Longo per i non meno preziosi suggerimenti, non solo redazionali.

(¹) Liutprandi Cremonensis *Relatio de legatione Constantinopolitana*, ed. P. CHIESA, *Liutprandi Cremonensis Opera omnia* (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, 156), Turnholti 1998, p. 204. Questo testo di Liutprando è stato recentemente analizzato a fondo da W. BRANDES, *Liutprand von Cremona (Legatio Cap. 39-41) und eine bisher unbeachtete west-östliche Korrespondenz über die Bedeutung des Jahres 1000 a.D.*, in *Byzantinische Zeitschrift* 93 (2000), pp. 435-463, dove si fa pure utilissimo riferimento, con ampia e aggiornata bibliografia, alla letteratura sibillina e ad alcune Visioni greche che saranno qui menzionate in seguito. Si veda inoltre G. DAGRON, *Constantinople imaginaire. Études sur le recueil des «Patria»*, Paris 1984, pp. 326-327.

(²) Si vedano i vari contributi riuniti in: *Apocalypticism in the Mediterranean World and the Near East. Proceedings of the International Colloquium on Apocalypticism, Uppsala, August 12-17, 1979*, ed. by D. HELLHOLM, 2nd ed., Tübingen 1989 [first ed.: 1983], ed in particolare: J. J. COLLINS, *The Genre Apocalypse in Hellenistic Judaism* (pp. 531-548). Si veda inoltre BRANDES, *art. cit.*, e particolarmente pp. 439-443 e O. IRSHAI, *Dating the Eschaton: Jewish and Christian Apocalyptic Calculations in Late Antiquity*, in A. I. BAUMGARTEN (Ed.), *Apocalyptic Time*, Leiden-Boston-Köln 2000, pp. 113-153.

duzione apocalittica aveva recepito una tale quantità di motivi e di forme da giustificare ampiamente il riferimento indiscriminato a tutta quella produzione come a un tutt'uno organico, autorizzandone pure la denominazione generica di "produzione apocalittica e sibillina".

Tra gli studiosi della tradizione apocalittica bizantina, un posto d'onore va senz'altro al compianto Paul J. Alexander, il cui saggio metodologico sull'uso dei testi apocalittici come fonti storiche, apparso circa trent'anni fa, resta tuttora fondamentale⁽³⁾. La fatica di Alexander restava, purtroppo, incompiuta alla morte dello studioso, i cui lavori inediti sono stati raccolti e pubblicati in volume da Dorothy de F. Abrahamse⁽⁴⁾. Un ruolo importante occupano in questo volume i testi relativi alle visioni notate da Liutprando e che possiamo concisamente denominare Visioni di Daniele⁽⁵⁾. Alexander non aveva però avuto la possibilità di prendere nota o di studiare a fondo alcuni testi in ebraico che senza dubbio rientrano in questa categoria⁽⁶⁾. Notevole tra questi una Visione di Daniele, rinvenuta nella *Ghenizah* del Cairo e nota invero da tempo⁽⁷⁾,

⁽³⁾ P. J. ALEXANDER, *Medieval Apocalypses as Historical Sources*, in *American Historical Review* 73 (1968), pp. 997-1018.

⁽⁴⁾ P. J. ALEXANDER, *The Byzantine Apocalyptic Tradition*, Ed. with an Introduction by D. DE F. ABRAHAMSE, Berkeley-Los Angeles-London 1985.

⁽⁵⁾ ALEXANDER, *The Byzantine Apocalyptic Tradition* cit., pp. 61-122: cap. 3 (*The Visions of Daniel: Extant Texts*) e 4 (*Visions of Daniel Summarized by Liutprand of Cremona*).

⁽⁶⁾ Diversi testi apocalittici ebraici sono stati inclusi nella raccolta di Yehudah EVEN ŠEMU'EL, *Midreshey Gheullah*, Gerusalemme 1954 (in ebraico), che deve, però, essere usata con estrema cautela. Un elenco assai nutrito di testi apocalittici, tra i quali anche alcuni ebraici, è reperibile in K. BERGER, *Die griechische Daniel-Diegesen – Eine altkirchliche Apokalypse*, Leiden 1976, pp. XI-XXIII; e si veda ora ancora BRANDES, *art. cit.*, *loc. cit.*

⁽⁷⁾ Il testo fu pubblicato corredato di ampia introduzione da L. GINZBURG, *Ghinzey Shechter (Genizah Studies in memory of Solomon Schechter)*, I, New York 1928, pp. 313-323 (in ebraico). Fu successivamente studiato da S. KRAUSS, *Un nouveau texte pour l'histoire Judéo-Byzantine*, in *Revue des Études Juives* 87 (1929), pp. 1-27 [= *Ein neuer Text zur byzantinisch-jüdischen Geschichte*, in *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 7 (1928-1929), pp. 57-86 (cfr. *Byzantinische Zeitschrift* 31 [1931], pp. 176-177); J. STARR, *The Jews in the Byzantine Empire*, Athen 1939, pp. 134-135, 141; EVEN ŠEMU'EL, *Midreshey Gheullah* cit., pp. 232-252; S. W. BARON, *A Social and Religious History of the Jews*, III, New York 1957, pp. 179, 183, 314-315, 317-318; A. SHARF, *Hazon Daniel ke-maqor le-toledoth Yehudey Byzantia (The 'Vision of Daniel' as a Byzantine-Jewish Historical Source)*, in *Bar-Ilan Annual* 4-5 (1967), pp. 197-208 (in ebraico), che sarà citato in seguito co-

ma sulla quale non sembra sia stata ancora detta l'ultima parola. Io stesso vi dedicavo alcuni anni orsono uno studio assai dettagliato⁽⁸⁾ in cui proponevo tra l'altro una lettura comparata del testo ebraico e di alcune Visioni greche⁽⁹⁾. Quello studio rimaneva però nella sfera dei testi dei

me SHARF I; IDEM, *A Source for Byzantine Jewry under the Early Macedonians*, in *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 20 (1970), pp. 302-318, che sarà citato in seguito come SHARF II; IDEM, *Byzantine Jewry from Justinian to the Fourth Crusade*, London 1971, pp. 101-102, 109-110, 194, 201-204, che sarà citato in seguito come SHARF III.

(⁸) R. BONFIL, *Hazon Daniel ki-teudah historit ve-sifrutith* (*The Vision of Daniel as a Historical and Literary Document*), in *Zion* 44 (1979) = *I. F. Baer Memorial Volume*, pp. 111-147 (in ebraico); IDEM, *Od al Hazon Daniel ki-teudah historit ve-sifrutith* (*On the Vision of Daniel as a Historical and Literary Document*), in *Zion* 56 (1991), pp. 87-90 (in ebraico).

(⁹) Si farà nel seguito riferimento a quei testi con le seguenti abbreviature: (a) *Visione 1* = Visione N° 39 dell'elenco di BERGER, consultata nell'edizione di H. SCHMOLDT, *Die Schrift 'Vom jungen Daniel' und 'Daniels letzte Vision'*, Hrsg. und Interpretation zweier apokalyptischer Texte. Diss. Hamburg 1972, pp. 122-144, ma qui citata secondo l'edizione più accessibile di E. KLOSTERMANN, *Analec-ta zur Septuaginta, Hexapla und Patristik*, Leipzig 1895, pp. 115-120. (b) *Visione 2* = Visione N° 40 dell'elenco di BERGER, citata secondo l'edizione di SCHMOLDT, *op. cit.*, pp. 190-198. (c) *Visione 3* = Visione N° 41 dell'elenco di BERGER, citata secondo l'edizione di SCHMOLDT, *op. cit.*, pp. 202-218. (d) *Visione 4* = Visione N° 42 dell'elenco di BERGER, citata secondo l'edizione di SCHMOLDT, *op. cit.*, pp. 220-236. (e) *Visione 5* = Visione N° 43 dell'elenco di BERGER, citata secondo l'edizione di KLOSTERMANN, *op. cit.*, p. 121. (f) *Visione 6* = Visione N° 44 dell'elenco di BERGER, citata secondo l'edizione di KLOSTERMANN, *op. cit.*, pp. 122-128. (g) *Visione 7* = Visione N° 38 dell'elenco di BERGER, citata secondo il testo BERGER, *op. cit.*, pp. 12-18. (h) *Visione 8* = la seconda versione del N° 38 dell'elenco di BERGER, citata secondo il testo BERGER, *op. cit.*, pp. 24-26. (i) *Vita di s. Andrea* = Vita di Sant'Andrea attribuita a Niceforo Presbitero (N° 12 dell'elenco di BERGER), ora consultabile nell'edizione di L. RYDÉN, *The Life of Saint Andrew the Fool*, 2 volumi, Uppsala 1995. Tra i testi in lingua diversa dal greco saranno inoltre citati i seguenti: (l) *Visione araba* = Visione N° 36 dell'elenco di BERGER, consultata sulla base della traduzione di F. MACLER, *Revue de l'Histoire des Religions* 49 (1904), pp. 265-305. (m) *Visione copta* = Visione N° 47 dell'elenco di BERGER, consultata sulla base della traduzione di F. MACLER, *art. cit.*, pp. 163-176 (cfr. O. MEINARDUS, *A Commentary on the XIVth Vision of Daniel According to the Coptic Version*, in *Orientalia Christiana Periodica* 32 [1966], pp. 394-449). (n) *Visione persiana* = Visione N° 48 dell'elenco di BERGER, ripresa nella sopra citata raccolta di EVEN ŠEMU'EL, *Midreshey Gheullah* cit., pp. 200-228. (o) *Sibylla Tiburtina* = N° 173 dell'elenco di BERGER. (p) *Sibylla Tiburtina latina* = N° 175 dell'elenco di BERGER, secondo l'edizione di E. SACKUR, *Sibyllinische Texte und Forschungen*, Halle 1898, pp. 177-187 (si veda: D. FLUSSER, *An Early Jewish-Christian Document in the Ti-*

quali i lettori medievali avrebbero detto *hebraicum est non legitur*. Sono pertanto molto grato alla *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* per l'occasione offertami di ritornare qui sulla questione e aggiornare le mie conclusioni al proposito.

Si tratta di una pergamena (16.5×16 cm) scritta in caratteri «quadrati» e attualmente conservata a New York presso il *Jewish Theological Seminary of America*. Dopo che, a seguito di uno strappo, una parte considerevole del documento era temporaneamente scomparsa⁽¹⁰⁾, esso è stato di recente perfettamente restaurato. Pure, per quanto le moderne tecniche di esame con luce speciale abbiano reso possibile un esame più accurato di alcuni punti dubbi⁽¹¹⁾, diverse parole restano tuttora illeggibili, soprattutto nelle ultime righe (che tra l'altro lasciano tuttora aperta la questione se il testo superstite sia effettivamente completo oppure se si debba immaginarne una continuazione perduta). Tutto sommato, però, si può assumere tranquillamente che esso era stato già molto accuratamente pubblicato dal suo primo editore e che non necessita pertanto di quelle correzioni che autori successivi, tra i quali io stesso⁽¹²⁾, prima di aver avuto possibilità di visionare la parte temporaneamente scomparsa, hanno proposto di apportarvi, e che, per quanto concerne l'analisi storica e letteraria del documento, fino a che nuovi rinvenimenti non vengano a fornire risposte definitive alle questioni rimaste aperte, sia lecito astrarre dalle ultime poco leggibili righe del testo. Per renderne più facile la discussione, darò quindi qui di seguito una proposta di traduzione integrale del testo ad esclusione di quelle poche righe, mantenendo per quanto possibile l'ordine delle parole dell'Autore nel susseguirsi delle righe.

burtine Sibyl, in IDEM, *Paganisme, Judaïsme, Christianisme. Mélanges offerts a Marcel Simon*, Paris 1978, pp. 153-183). (q) *Oracula Sibyllina* = J. GEFFCKEN, *Die Oracula Sibyllina*, Leipzig 1902. Non sono state prese in considerazione le versioni siriane (N° 51 dell'elenco di BERGER) e neppure quelle slave e persiana (N° 50, 183-185 e 49 dell'elenco di BERGER – su quest'ultima si veda A. NETZER, *Dāniyāl-nāma and its Linguistic Features*, in *Israel Oriental Studies* 2 [1972], pp. 305-314).

⁽¹⁰⁾ Se ne può vedere la riproduzione mutila nel mio saggio citato *supra* alla nota 8, pp. 117-118.

⁽¹¹⁾ Dalla Biblioteca del Jewish Theological Seminary, che qui ringrazio nuovamente per la cortese assistenza, mi fu effettivamente fornita a suo tempo una riproduzione ottenuta a luce infrarossa.

⁽¹²⁾ Nel primo saggio sopra citato in nota 8.

[recto]

Preghiera

Preghiera

Pre

Preghiera di Abacuc il profeta con canto – Signore, ho udito l'audizione Tua e fui preso da timore⁽¹³⁾. Questa è la Visione di Daniele. / Questa è la Visione di Daniele⁽¹⁴⁾, che gli si rivelò nei giorni di Ciro re di Persia, ed è la quattordicesima visione⁽¹⁵⁾. / Io Daniele stavo presso il fiume Kebar⁽¹⁶⁾ quando m'apparve la visione terribile e gloriosa⁽¹⁷⁾ e / restai meravigliato da quella visione: Venne a me Gabriele stratega dell'esercito eccelso⁽¹⁸⁾ e mi disse: sappi uomo diletto⁽¹⁹⁾ / e ascolta quello che son venuto a dirti – quel che il potente e santo mi disse: va, Gabriele, e rivela a Daniele quello / che accadrà alla fine dei tempi. In quei giorni si leverà un re del cui nome il segno sarà il numero ARB⁽²⁰⁾ / e gli si darà il governo⁽²¹⁾ e durante il suo regno verranno a compimento⁽²²⁾ le cose buone ed egli bestemmierà al

Abacuc 3:1-2
cfr. Ez. 1:1
cfr. Gios. 5:14 e Dan. 10:11
Gn 49:1

⁽¹³⁾ Abacuc 3:1-2. Vulgata: Oratio Abacuc prophetae pro ignorationibus. Domine audivi auditionem tuam et timui. Septuaginta: Προσευχὴ Ἀμβακουμ τοῦ προφήτου μετὰ ψδῆς. Κύριε εἰσάκουσα τὴν ἀκοήν σου καὶ ἐφοβήθην. Sulla scelta di questo versetto si veda *infra*, nota 38.

⁽¹⁴⁾ Il testo ebraico presenta in questa linea per due volte consecutive una sgrammaticatura caratteristica degli autori ebrei per i quali l'ebraico era lingua letteraria ma non lingua di comunicazione quotidiana: יָמִי , che in ebraico è maschile, è infatti qui dato al femminile. Ulteriori esempi saranno notati e discussi in seguito.

⁽¹⁵⁾ La ragione di questa numerazione sarà chiarita in seguito (*infra*, p. 32).

⁽¹⁶⁾ La scelta del fiume Kebar è molto probabilmente suggerita dal fatto che sulle rive di quel fiume è situata nella Bibbia la profezia di Ezechiele, che la tradizione ebraica considerava caso straordinario di ispirazione profetica fuori dalla Terra Santa.

⁽¹⁷⁾ S'è tradotto תְּכָרִם = gloriosa sulle orme di תָּכָר in Is. 58:3, che la Vulgata rende 'gloriosum'.

⁽¹⁸⁾ Come nota giustamente Ginzburg, la tradizione midrashica non identifica l'angelo così chiamato in Gios. 5:14 con Gabriele bensì con Michele (GINZBURG, *Ghinzey Shechter* cit., p. 318, annotazioni alla linea 5). D'altra parte, è Gabriele che è menzionato nelle visioni bibliche di Daniele (v. Dan. 8:16, 9:21).

⁽¹⁹⁾ אִישׁ חֵן – così è caratterizzato Daniele in Dan. 10:11 e *passim*. Vulgata: vir desideriorum. Septuaginta: ἀνὴρ ἐπιθυμιῶν.

⁽²⁰⁾ Il senso di questa e delle successive allusioni sarà discusso in dettaglio in seguito.

⁽²¹⁾ Anche qui la parola che abbiamo tradotto governo (מְלָכָה) è nel testo erroneamente al maschile, ricalcando molto probabilmente il greco τὸ βασίλειον.

⁽²²⁾ La parola ebraica corrispondente (מְבַרְכִים) è stata qui intesa nel senso di מְבָרַח (cfr. Gn 25:24), che la Septuaginta rende con ἐπληρώθησαν αἱ ἡμέραι, tenendo presente che nella stessa Septuaginta πληροῦν traduce talvolta מָלַח (cfr. Ps 16:11), sicché è senz'altro possibile che מְבַרְכִים sia inteso nel senso di ἐπληρώθησαν.

cospetto di Dio e la chiesa⁽²³⁾ / di Dio sprezzere e farà sacerdoti di icone⁽²⁴⁾ e irriterà l'Eccelso con le sue azioni e Dio lo perderà – porrà / al suo posto Iddio un altro re che lo stroncherà per la malvagità delle sue azioni e quello scettro⁽²⁵⁾ s'innalzerà più su di quelli che lo precedettero / e il segno del suo nome saranno due B, ed egli comincerà a costruire l'ecclesia⁽²⁶⁾ che fu prima spregiata⁽²⁷⁾ dallo scettro, ed / arricchirà il suo regno di gran ricchezza e soggiogherà nazioni e popoli sotto la sua mano e si sazierà del bene suo e rivolgerà / il proprio volto verso il popolo dei santi dell'Eccelso e li battezzere contro la loro volontà⁽²⁸⁾ con gran malanno e violenza e poi / li venderà per schiavi e per schiave e morirà nel proprio letto con grandi dolori e passerà il suo scettro / in eredità nella mano di suo figlio, il cui nome sarà il segno del regno delle fiere LEON ed egli darà sollievo e libertà al popolo / dei santi dell'Eccelso e del Signore dei signori; il suo regno crescerà e regnerà con lui senza corona un negro / in pace ventidue anni e s'attaccherà con l'amore suo con forza e dopo la sua morte si rafforzerà con lui un uomo dall'Arabia / e avrà su di lui la meglio con la forza e gli darà mali consigli e non salirà. Nei giorni suoi il popolo umile sarà sollevato / e poi sorgerà un re e li affliggerà con l'espulsione ma non con lo sterminio, bensì con misericordia e rivolgerà il proprio volto verso Dio / ma non avrà successo. Presto muterà il suo regno. Quarantaquattro regnerà assieme a lui con la corona un re / dei lombi di suo padre ed anche egli perirà, ma regnerà con lui uno uscito dei suoi lombi e molti gli staran-

cfr. Dan.
7:21, 27

cfr. Dan.
7:21, 27

(23) 'קהל ה' è reso quasi sempre dalla Vulgata come 'ecclesia Domini' e dalla Septuaginta ἐκκλησία. Il motivo della preferenza sarà reso più chiaro in seguito.

(24) Per questa traduzione si veda *infra* nota 49. Come si vedrà, essa si accorda bene con gli eventi accennati nella menzione sibillina.

(25) Nel senso di re, equivalente a σφεπτρον che nella Septuaginta rende quasi sempre l'ebraico מַשְׁכָּל. Il motivo della preferenza sarà anche esso reso più chiaro in seguito.

(26) Per i motivi che saranno esposti in seguito, s'è optato per questa traduzione di קהל sulla base di Ps. 67:26 (במקלות), che la Septuaginta rende ἐν ἐκκλησίαις.

(27) Per il possibile significato del termine, si veda *infra* accanto alle note 66 e 67.

(28) Con «contro la loro volontà» s'è qui tradotto על כרחם, che non ha riscontro nella Bibbia. Se ne deve dedurre che l'autore della Visione conoscesse il termine dal Targum (si veda M. JASTROW, *A Dictionary of the Targumim, the Talmud Babli and Yerushalmi, and the Midrashic Literature*, New York 1950, s.v. כרח e כרחא) oppure dall'ebraico rabbinico. Si veda a questo proposito in particolare il Targum a I Sam. 2:16 (בעל כרחך = בחזקה), che dovrebbe essere messo in relazione con le altre menzioni della violenza (חזק) nel nostro testo come pure con il grido di rabbi Shefatia a fronte delle pressioni di Basilio: «Nobile signor mio, mi fai tu violenza (ביה = βία)?». Vedasi *Megilat Ahimaaz (The Chronicle of Ahimaaz. With a Collection of Poems from Byzantine Southern Italy and Additions*, edited and annotated by B. KLAR, Gerusalemme 1974), che sarà citato in seguito come *Cronaca di Ahimaaz*, p. 19, l. 10; S. LIBERMANN, *Yevanith ve-yavnuth be-Erets Israel (Greek and Hellenism in Jewish Palestine)*, Gerusalemme 1962, p. 34; Y. WARTSKY, *Le-shon ha-midrashim [La lingua dei midrashim]*, Gerusalemme 1970, pp. 190-210.

no / contro e lo insidieranno e il loro consiglio sarà reso vano e gli conviene essere cauto nei primi giorni del proprio regno. S'elevi alto /

[verso] il suo regno in cielo, ma nell'ultimo di questi giorni sarà distrutto il suo regno e lo farà conquistare la Rocca / Magna. E tu, Daniele, sigilla queste cose fino al tempo futuro, che si chiariranno le parole tue, / si scoprirà quel che succederà in futuro, che qualche altro come te o dei timorati di Dio non presenti le sue suppliche e le sue azioni / e le cose rivelate a te, Daniele, sono fide e veritiere fino al tempo ultimo. E l'angelo levò le / mani al cielo e giurò per l'Eterno Vivente che quello scettro resisterà e scinderà in due la sua forza / in pace e tutta la terra sarà colma di beni e s'eleverà dal nord un criminale figlio della malvagia e regnerà / sullo stato Eptalofon⁽²⁹⁾ tre tempi e mezzo e compirà un peccato grande che non si fece / simile dalla creazione del mondo [né si farà] fino alla sua fine perché accoppierà figli con le loro madri e fratelli / con le loro sorelle e figlie con i loro padri e l'impurità sarà enorme e più grave di qualsiasi impurità / della Torah e Iddio volgerà lo sguardo su tutta la terra e incendierà le città della colpevole Roma / fuoco celeste né vi sarà salvezza in mare né in terraferma dall'ira di Dio Sabaoth a causa dei loro crimini e metterà a morte / il Signore Iddio lo scettro della malvagità e beato quel giorno chi abiterà a Roma e a Saloni[cco] [---] / e in Sicilia e a Verria e a Stroggylon⁽³⁰⁾ e a Assiniad e in Armenopetra / e a Strobilon⁽³¹⁾ beato chi abiterà in quei luoghi e nell'Eptalofon com[batteranno] / molti popoli e il Signore Iddio volgerà la Sua ira contro gli abitanti in tutte le isole e li manderà in esilio e li insedierà nella [---] / grande e i frutti e le piante del campo saranno magri e vi sarà tempesta di lampi in cielo e tuoni / grandi in terra e un pesante fuoco dal cielo infiammerà gli abitanti della terra molti cadaveri insepolti / saranno di fronte alla terra e a[nimali] e volatili e striscianti e qualsiasi essere sopra la terra si ridurranno in cadaveri / e il Signore Iddio si volgerà irato e vi farà piovere il Suo fuoco e rovescerà l'acqua e porrà i mari in tempesta [---] / e ne farà tuonare e ribollire le onde succederanno catastrofi e li rigetterà e li sprofonderà nell'abisso marino / gli abitanti del mare li ingoieranno e le loro fortezze [saranno ridotte a terra] ma [---] a terra ed egli in mezzo ad essa che verranno / i marinai a levar luttuosi lamenti per essa al [cospetto] di [---] della [nostra città santa] e che questo [---] che dieci [---] da / essa vanno e vengono sulle navi e si dicono l'un l'altro non è questa la città che dissero perfetta / in bellezza gioia di tutta la terra e levano luttuosi lamenti [quaranta] giorni e in quei giorni il regno sarà dato a Roma / ...

cfr. Dan. 12:4
cfr. Is. 41:21
cfr. Dan. 12:7
cfr. Dan. 11:4
Dan. 7:25, 12:7

La nostra Visione appartiene dunque senz'altro al gruppo di quelle *ὁράσεις* notate da Liutprando a Costantinopoli. Come quelle, anche que-

⁽²⁹⁾ Per questa denominazione di Costantinopoli si veda *infra*, nota 108.

⁽³⁰⁾ Si propone qui questa possibilità, in base a una lettura leggermente diversa da quella proposta da Ginzburg ma chiaramente confermata dall'esame della riproduzione fotografica del testo (סטרילון invece di סטרילין).

⁽³¹⁾ Anche questa lettura, leggermente diversa da quella proposta da Ginzburg, sembra chiaramente confermata dall'esame della riproduzione fotografica del testo.

sta presenta una introduzione⁽³²⁾, una parte 'storica' con accenni a una serie di imperatori di cui il regno avrebbe dovuto precedere la fine dei tempi⁽³³⁾, un passo di collegamento tra la parte 'storica' e quella escatologica, e infine una parte escatologica vera e propria⁽³⁴⁾.

L'introduzione⁽³⁵⁾ è composta in gran parte di un mosaico di citazioni bibliche, per lo più dal libro di Daniele, liberamente elaborate. In essa, non diversamente dalla *Visione copta*⁽³⁶⁾, la visione è intitolata *Visione xiv*^a, conformemente alla tradizione manoscritta della Bibbia greca, in cui le visioni di Daniele sono tredici. In cima è riportato un verso dal libro di Abacuc, che alcuni hanno considerato irrilevante⁽³⁷⁾, ma che è organicamente connesso con l'idea convogliata dal testo, ossia che in esso si rivela effettivamente quel che fu rivelato a Daniele⁽³⁸⁾.

⁽³²⁾ Queste introduzioni variano assai da una Visione all'altra: alcune ripetono in parafrasi la narrativa del libro biblico di Daniele, arricchendola con materiale omiletico (ad esempio la *Visione persiana*); altre si soffermano piuttosto sulla catastrofe della imminente fine dei tempi (ad esempio la *Visione I*); altre si limitano a pochi passi intesi unicamente a dichiarare che si tratta di Visione escatologica (in tal caso compaiono già in queste alcuni motivi che si ripeteranno in seguito nella parte escatologica (ad esempio *Visione 2*, *Visione 3*, *Visione 4*, *Visione 7*).

⁽³³⁾ Si allude ai re con espressioni del tipo di « un re del cui nome il segno sarà... », oppure « il segno del suo nome... ». Cfr. *Visione 3 III*, 1; *Sybilla Tiburtina*, p. 182: Et in diebus illis procedet rex per O nomine et erit potentissimus ... et de ipso O procedet alius O ... et ex ipsa muliere nascetur rex per O nomine ... Si vedano pure nella discussione di SACKUR, *Sibyllinische Texte* cit., p. 129 e segg. menzioni a varianti introdotte da copisti in epoche successive al fine di mettere d'accordo il testo alle loro epoche. Talvolta a quelle allusioni si accompagnano allusioni ulteriori a eventi storici più facilmente identificabili dal pubblico contemporaneo. Ad esempio *Visione I* 40-46: καὶ κρατήσῃ ἐπὶ τὴν Ἐπτάλοφον τὸ ξανθὸν γένος ἔτη ἑξ καὶ πέντε ... καὶ ἐνταῦθα ἐγερθήσεται αὐτόνομος καὶ μετ' αὐτοῦ ἕτερος ἀγριοειδὴς λύκος καὶ δαίρωσι τοὺς Ἰσμηλίτας καὶ ἐκδιώξουσιν αὐτοὺς ἕως Κολωνίας, κτλ. (per l'identificazione degli eventi storici qui adombrati si veda SCHMOLDT, *Die Schrift 'Vom jungen Daniel'* cit., pp. 156 e segg. Per esempi di allusioni con *gematryot* si veda per la *Visione copta* MEINARDUS, *art. cit.*, pp. 419 e 431).

⁽³⁴⁾ Le parti escatologiche costituiscono naturalmente la parte più drammatica di questi testi. Vi si descrivono in genere la catastrofe finale, i segni che ad essa preludono, l'apparizione dell'Anticristo, le guerre di Gog e Magog, la venuta del Messia, il giorno del giudizio e così via.

⁽³⁵⁾ GINZBURG, *Ghinzey Shechter* cit., ll. 1-6.

⁽³⁶⁾ MACLER, *art. cit. supra* in nota 9, p. 164.

⁽³⁷⁾ Si veda EVEN ŠEMU'EL, *Midreshey Gheullah* cit., p. 249, che difatti non lo riporta nella sua edizione del testo.

⁽³⁸⁾ Come ha giustamente notato Ginzburg, la scelta di questo versetto può

Il nostro tentativo di interpretazione storica partirà dalle seguenti premesse metodologiche preliminari: (a) Il testo non è guasto e non necessita di correzioni del tipo di quelle suggerite da Even Šemu'el, che in effetti offre ai suoi lettori una ricostruzione testuale assolutamente immaginaria. (b) La Visione indica precisamente il punto di passaggio dalla parte 'storica' a quella escatologica con le parole 'ma nell'ultimo di questi giorni' (prima riga del verso). Pertanto, sebbene non si possa escludere che anche dopo quelle parole sia lecito individuare accenni sporadici a contesti storici ben precisi, non si tratterà più di *vaticinia ex eventu* come nella parte 'storica'⁽³⁹⁾. (c) Poiché è indubbio che la parte 'storica' si riferisce a una serie di imperatori bizantini, sarà giustificato ipotizzare che l'autore della nostra Visione appartiene allo spazio culturale bizantino, e ha dimestichezza con la lingua e la cultura greca. Una volta accolta come verosimile questa ipotesi di lavoro (che via via vedremo più precisamente confermata), potremo logicamente attenderci che essa offra anche la chiave per una lettura proficua del nostro testo⁽⁴⁰⁾ – rivolgendoci, cioè, oltre che alla produzione ebraica del periodo precedente la composizione del nostro testo, tanto alla letteratura apocalittica greca quanto alla storiografia bizantina⁽⁴¹⁾. (d) Non sarà da escludere *a priori* che l'autore della nostra Visione fornisca dettagli sconosciuti di informazione. Se tali dettagli passeranno il vaglio della critica in modo soddisfacente e potranno quindi essere ragionevolmente inseriti nel

senz'altro far pensare che l'autore del nostro testo conoscesse qualcuno dei *mi-drashim*, in cui si dice che con queste parole il profeta Abacuc implorava perdono per aver peccato chiedendo che gli si rivelasse la fine dei tempi (GINZBURG, *Ghinzey Shechter* cit., p. 317, annotazioni alla linea 1).

(³⁹) Per quanto assiomatica, questa premessa è necessaria per escludere *a priori* prospettive del genere di quella di Krauss che analizzava la parte escatologica come appartenente alla sfera storica, trovandovi accenni alla caduta di Costantinopoli nel 1204 (KRAUSS, *Un nouveau texte pour l'histoire Judéo-Byzantine* cit.). L'ipotesi di Krauss è stata successivamente accolta da Baron (BARON, *op. cit.*, p. 317, nota 12), per quanto a suo avviso non ne debba necessariamente conseguire che tutta la Visione sia stata composta nel sec. XIII (giacché sarebbe sufficiente ipotizzare che un editore o copista abbia rimaneggiato il testo).

(⁴⁰) Si potranno pertanto spiegare facilmente le «stranezze» linguistiche del testo, come il fatto che l'autore confonde di tanto in tanto il maschile col femminile (cfr. GINZBURG, *Ghinzey Shechter* cit., p. 137, annotazione alla l. 2). Così pure, e analogamente a fenomeni dello stesso tipo, i prestiti linguistici dal greco all'ebraico si effettuano traslitterando i termini greci all'accusativo (p. es. Eptalofon, Sikelian).

(⁴¹) Cfr. BARON, *op. cit.*, p. 315, nota 6.

quadro storico generale, essi potranno legittimamente essere aggiunti agli altri accertati 'monumenti' di storia ebraica dell'epoca⁽⁴²⁾.

PARTE STORICA

Per cominciare, notiamo subito che, come la struttura generica della nostra Visione è dello stesso tipo delle *ὁράσεις* bizantine di cui parlava Liutprando, così la struttura interna della parte 'storica' è chiaramente modellata sul modello dei 'quattro imperi', ai quali avrebbe dovuto seguire, all'alba della fine dei tempi, il quinto buon impero. Come è noto, questo modello, che affondava le radici in antiche tradizioni diffuse nel Vicino Oriente in epoca ellenistica, è tipico del biblico Libro di Daniele⁽⁴³⁾. Mentre è senz'altro possibile che si tratti di mera adozione formale di modello letterario, è d'altra parte anche possibile che l'autore si identificasse davvero psicologicamente con il biblico Daniele⁽⁴⁴⁾. Comunque sia, la scelta del modello determinava automaticamente il numero dei re da menzionare nella parte storica dell'opera. Il nostro autore elencò infatti quattro monarchi prima di menzionare l'avvento dell'era messianica all'inizio del regno del quinto.

Tutti e quattro i monarchi sono menzionati dal nostro autore con allusioni che all'epoca dovevano senz'altro risultare chiarissime. Se, come peraltro sembra assai probabile, il testo relativo alla menzione del terzo monarca non è stato ritoccato da qualche copista, questo monarca è nominato esplicitamente. Comunque sia, non sembra vi possa essere dubbio che il secondo monarca menzionato nel testo è Basilio I, fondatore della dinastia macedone (867-886) e che il terzo è Leone, successore di Basilio (886-912). Ne consegue che il passo oscuro relativo al primo monarca deve per forza alludere al predecessore di Basilio, Michele III (842-867), ultimo della dinastia amoriana.

L'allusione al nome del monarca con l'espressione *numero ARB* può essere risultato di un involontario intervento sul testo da parte di un copi-

⁽⁴²⁾ Come già suggeriva Ginzburg (GINZBURG, *Ghinzey Shechter* cit., p. 113, nota 12).

⁽⁴³⁾ D. FLUSSER, *The Four Empires in the Fourth Sibyl and in the Book of Daniel*, in *Israel Oriental Studies* 2 (1972), pp. 148-175; COLLINS, *art. cit.* (*supra* nota 2), pp. 11-12 e nota 5; D. WINSTON, *The Iranian Component in the Bible*, in *History of Religions* 5 (1966), pp. 189-192.

⁽⁴⁴⁾ Si veda su questo punto COLLINS, *art. cit.*, pp. 71-74.

sta che, avendo trovato מרב (*MARB*), interpretava la prima lettera come fosse l'iniziale della parola מין (*minyan* = numero), annotando magari la parola in margine, da dove in uno stadio successivo finì per essere incorporata nel testo. Questa mia supposizione poggia sulle seguenti considerazioni. In primo luogo, il nostro autore usa alludere ai monarchi seguenti menzionandone ל'כ cioè il *signum* (σημεῖον). Si può quindi pensare a un sigillo o ad un labaro con un'iscrizione alludente chiaramente al nome del monarca. Nel caso di Basilio si sapeva da tempo di un sigillo con l'iscrizione BB (*Βασίλειος Βασιλεύς*)⁽⁴⁵⁾. La stessa dicitura BASILIOS BASILEUS è comunque attestata sulle monete coniate da Basilio. In tal caso, l'autore alluderebbe ai primi due monarchi nel medesimo modo; se poi la menzione esplicita di Leone fosse anche essa, come suggerito più sopra, risultato di un intervento di copisti, si potrebbe concludere che anche in quel caso il testo originario non recasse altro che il *signum* ל' cioè L. Seguendo questo ragionamento, le lettere del *signum* in questione sarebbero *MARB* e alluderebbero a Μιχαήλ Ἀμοραῖος Ῥωμαίων Βασιλεύς come nel caso del *signum* di Basilio⁽⁴⁶⁾. Un'altra possibilità dello stesso tipo potrebbe essere *MARB* = Μιχαήλ Ἀρμουρόπουλος Βασιλεύς oppure Μιχαήλ Ἀρμουρόπουλος Ῥωμαίων Βασιλεύς. Nel pubblico bizantino, alcuni avrebbero potuto identificare l'epos dell'eroe Ἀρμουρόπουλος con l'epos delle vittorie di Michele III contro i nemici dell'impero⁽⁴⁷⁾. D'altra parte, chi esiti ad ammettere simili possibilità potrà sempre pensare alla lettura delle lettere come numero escatologico, del tipo di quelli che è dato incontrare alle volte nelle altre ὁράσεις bizantine⁽⁴⁸⁾.

Con l'espressione *farà sacerdoti di icone*⁽⁴⁹⁾ si allude senza dubbio

(45) G. SCHLUMBERGER, *Sigillographie de l'Empire Byzantin*, Paris 1884, p. 423.

(46) Diversi esempi del genere possono essere facilmente rilevati consultando il libro di Schlumberger, citato alla nota precedente.

(47) Si veda *Cambridge Medieval History*, IV, parte I, p. 100 dove si cita H. GRÉGOIRE, *Études sur l'épopée byzantine*, in *Revue des Études Grecques* 46 (1933), pp. 33-47.

(48) Si veda, per esempio, *Visio 10* I, 9-10: Κάτελθε ἐπὶ τὰ περιβόλαια καὶ τὰς νήσους καὶ σφράγισόν μοι ἀρμδ' χιλιάδας κτλ. E si noti come anche in questo passo compaiono le lettere αρ.

(49) Con 'icona' si è tradotto il termine ebraico נַחֲשׁ che la Septuaginta traduce generalmente con ὁμοίωσις o ὁμοίωμα ed una volta sola (Gn 5:1) con εἰκών. Per l'uso dei due termini nel corso della controversia sulle icone, si veda G. B. LADNER, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, in *Dumbarton Oaks Papers* 7 (1953), 1-34. Si confrontino in particolare le due espressioni rappresentative delle riserve degli iconoclasti (*ibid.* p. 22 note 1, 3: ἡ τῆς εἰκόνης τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει, ὡς ... τὸ ἀρχέτυπον κάλ-

alla restaurazione del culto delle icone, che la storiografia bizantina registrò decisamente ad onore di Michele⁽⁵⁰⁾. Anche altre *ὁράσεις* bizantine, del tipo di quella qui studiata, contengono allusioni a quella restaurazione, accanto ad altri accenni intesi a caratterizzare quel monarca dedito all'ubriachezza, che all'approssimarsi della fine dei tempi si sarebbe svegliato e avrebbe condotto alla vittoria contro gli arabi⁽⁵¹⁾.

Nulla sappiamo della parte eventualmente avuta dagli ebrei nella controversia sulle icone. Non vi è però dubbio che gli argomenti degli iconoclasti fossero più vicini alle opinioni degli ebrei di quanto lo fossero quelle degli iconoduli e che la propaganda di questi ultimi faceva spesso ricorso alla identificazione degli iconoclasti con gli ebrei⁽⁵²⁾. Non sarebbe quindi irragionevole vedere nel testo della nostra Visione una testimonianza diretta del peggioramento della situazione degli ebrei in concomitanza con la rotta degli iconoclasti all'epoca di Michele III. Anzi, nella prospettiva del periodo seguente il regno di Basilio, deve essere stato perfettamente logico stabilire una stretta correlazione tra la politica decisamente antiebraica di quel monarca e quella precedente di Michele III. In questa prospettiva, lo stesso Michele sarebbe pertanto apparso agli ebrei in una luce negativa, senza che ciò debba essere correlato con l'immagine che di lui tracciava la storiografia ufficiale della dinastia macedone.

In questo senso possono in effetti essere molto significative le parole

λος μετενεχθείη πρὸς τὸ ὁμοίωμα). Per l'uso del termine *חמץ* in questo senso nella letteratura midrashica, si veda JASTROW, *A Dictionary of the Targumim* cit., s.v.

(⁵⁰) Si veda, ad esempio, Georgius Monachus Hamartolus, ed. C. DE BOOR, Leipzig 1904, pp. 802 e segg. Per l'argomento, in generale, si veda F. DVORNIK, *The Patriarch Photius and the Iconoclasm*, in *Dumbarton Oaks Papers* 6 (1953), pp. 69-97.

(⁵¹) Si veda A. A. VASILIEV, *The Emperor Michael III in Apocryphal Literature*, in *Byzantina Metabyzantina* 1 (1946), pp. 237-248: 239. Salo W. Baron (vide *supra* nota 7), che fece egli pure riferimento alla letteratura apocalittica a questo proposito, non prestò attenzione al nostro passo. Lo stesso dicasi di Sharf (si veda SHARF I, p. 205 e nota 63; SHARF II, 314 e nota 70). L'opinione di Ginzburg (GINZBURG, *Ghinzey Shechter* cit., p. 318, nota alla l. 9), secondo il quale il nostro passo alluderebbe alla ridicolizzazione del clero, di cui Michele si sarebbe reso colpevole nella sua giovane età, fu accolta da KRAUSS (*Un nouveau texte pour l'histoire Judéo-Byzantine* cit., pp. 2-4), EVEN ŠEMU'EL (*Midrešey Gheullah* cit., p. 249) e Sharf, che traduce pertanto *mock priests* l'espressione qui resa con *sacerdoti di icone* (si veda SHARF I, p. 199; SHARF II, p. 304; SHARF III, p. 202).

(⁵²) STARR, *op. cit.*, pp. 90-91; BARON, *op. cit.*, pp. 178-179; SHARF III, pp. 61-81 e la bibliografia ivi citata. Per l'equazione talvolta fuorviante *ebrei = iconoclasti*: STARR, *op. cit.*, p. 103.

del nostro autore, secondo il quale 'durante il suo regno verranno a compimento le cose buone', cioè verrà a termine l'epoca buona e avrà inizio una mala, e che Michele 'bestemmierà al cospetto di Dio e la chiesa di Dio sprezzierà', cioè che durante il suo regno gli ebrei – *la chiesa di Dio* – soffriranno di un atteggiamento di particolare disprezzo⁽³³⁾ e di un generale peggioramento delle loro condizioni di vita, sebbene non si dovesse trattare ancora di vera e propria persecuzione. In questa prospettiva, il nostro autore testimonierebbe che nella propria memoria⁽³⁴⁾ o nella memoria degli ebrei che potrebbero essere stati testimoni oculari degli avvenimenti, la politica antiebraica di Michele e la reazione iconodula facevano tutt'uno. La stessa morte violenta di Michele per mano di Basilio potrebbe in questo caso essere stata concepita come vera e propria nemesis divina ('e Dio lo perderà – porrà al suo posto Iddio un altro re che lo stroncherà per la malvagità delle sue azioni'). Se questa linea di ragionamento non ci ha portato fuori strada, il nostro testo testimonierebbe che, quale che possa essere stata la parte avuta dagli ebrei nella controversia tra iconoduli e iconoclasti, la sconfitta di questi ultimi comportò un peggioramento delle condizioni di vita degli ebrei, che la propaganda degli iconoduli associava agli iconoclasti. L'inversione della tendenza, che ebbe inizio sotto il regno di Michele, per l'iniziativa della madre Teodora, non fu più bloccata⁽³⁵⁾. Lo stesso si dovrà inferire, dalla testimonianza del nostro testo, per il cambiamento occorso alla condizione degli ebrei: al peggioramento registrati sotto Michele, seguirono le persecuzioni di Basilio.

Una conferma potrà forse ricavarsi dal testo stilato dal cronista bizantino, testimone oculare degli avvenimenti, nel riferire l'inizio del processo della restaurazione degli iconoduli: '...e l'adunanza degli eretici, cioè la schiera e setta giudaica fu completamente *spregiata* e chiaramente indebolita...' (36). Facendo ricorso allo stereotipo propagandistico

(33) Cfr. EVEN ŠEMU'EL, *Midrešey gheullah* cit., p. 245. Secondo la nostra interpretazione, la descrizione dell'atteggiamento di Michele non è da intendersi riferita alla Chiesa cristiana. A meno di non aderire all'ipotesi di Krauss, secondo il quale il nostro autore sarebbe stato un ebreo battezzato, sarebbe invero difficile capire perché egli avrebbe avuto da ridire su quanto Michele avesse potuto fare di male nei confronti della propria religione (si veda *supra*, nota 51).

(34) Come si vedrà più avanti, non sarà affatto da escludere che il nostro autore sia stato egli stesso testimone oculare della reazione iconodula dell'epoca di Michele.

(35) DVORNIK, *art. cit.* (*supra*, nota 50) e, in modo più dettagliato, IDEM, *The Photian Schism*, Cambridge 1970².

(36) Georgius Monachus Hamartolus, ed. cit., p. 803: 'Ο δὲ τῶν αἰρετιζόντων

della caratterizzazione degli iconoclasti come setta giudaica, il cronista bizantino usa anche egli il medesimo termine col quale l'autore della nostra *Visione* rappresenta il peggioramento della condizione degli ebrei⁽⁵⁷⁾. Non c'è motivo di respingere la testimonianza dell'autore della *Visione* e di non aggiungerla al magro dossier di notizie relative alla situazione degli ebrei durante il regno di Michele⁽⁵⁸⁾.

Anche le allusioni al regno di Basilio concordano con quanto è noto in generale⁽⁵⁹⁾ e sembrano precise nei dettagli che comunque dovevano essere di dominio pubblico all'epoca della composizione del testo, ivi compresi alcuni particolari che sono sembrati strani agli studiosi moderni: anzi, proprio da quei dettagli emerge la prova decisiva della stretta relazione tra la *Visione* e la storiografia bizantina del secolo decimo. La superiorità del regno di Basilio nei confronti di quello del suo predecessore («e quello scettro s'innalzerà più su di quelli che lo precedettero»)⁽⁶⁰⁾ doveva essere notoria; chiunque avesse avuto l'opportunità di vedere un documento con sigillo reale sapeva benissimo che cosa significavano le due B, che molto probabilmente erano pure ricamate sugli standardi imperiali; altrettanto notorie erano le conquiste territoriali di Basilio e l'incremento del tesoro imperiale che ne conseguiva; infine a tutti doveva essere noto l'incidente di caccia, a seguito del quale Basilio perdeva la vita («e morirà nel proprio letto con grandi dolori»)⁽⁶¹⁾. La ben nota politica antiebraica di Basilio è pure riassunta nella *Visione*

σύλλογος καὶ Ἰουδαϊκὴ τῷ ὄντι σπεῖρα καὶ συμμορία κατησχύνετο κομιδῇ καὶ ἡσθένει προφανῶς ἐπιστομισμένη καὶ ἀνατρεπομένη καθ' ἐκάστην ἡμέραν. In PG 110, 1033 mancano le parole τῷ ὄντι. Ma si veda *supra*, nota 36.

⁽⁵⁷⁾ Si veda *supra* nota 27.

⁽⁵⁸⁾ *Contra* SHARF I, p. 199; SHARF II, p. 308.

⁽⁵⁹⁾ *Cambridge Medieval History* cit., pp. 116-125.

⁽⁶⁰⁾ Si tenga presente che σκῆπτρον, equivalente di שבט (cfr. la traduzione della Septuaginta a Gn. 49:10), compare spesso nelle Visioni greche nel senso di *re*. Ad esempio: *Visione* 2 i, 1; *Visione* 3 iv, 1; *Visione* 5 7; *Visione* 7 vi, 10; *Visione* 8 1; *Vita di s. Andrea*, cap. 212, p. 856. Appare quindi infondata l'opinione di Ginzburg secondo cui *scettro* = *dinastia* (GINZBURG, *Ghinzey Shechter* cit., p. 318, annotazione alla l. 10), alla quale hanno aderito EVEN ŠEMU'EL e SHARF che traduce pertanto שבט = *tribe*.

⁽⁶¹⁾ Non escluderei che l'autore della *Visione* polemizzi qui con una non meglio precisata voce secondo cui il re non sarebbe morto *nel suo letto*. Non è improbabile che il testo riecheggi la lunga storia, secondo la quale il re sarebbe stato riportato al palazzo dove avrebbe sofferto atrocemente per nove giorni prima di morire. Per altri echi di questa storia si veda P. KARLIN-HAYTER, *Vita S. Euthymii*, in *Byzantion* 25-27 (1955-1957), p. 10.

con lo stereotipo biblico della mala influenza del benessere materiale («e si sazierà del bene suo»)⁽⁶²⁾, che sarebbe stata la ragione dell'ostilità nei confronti degli ebrei («e rivolgerà il proprio volto⁽⁶³⁾ verso il popolo dei santi dell'Eccelso»)⁽⁶⁴⁾. Fin qui niente di nuovo, come peraltro hanno ampiamente messo in evidenza gli studiosi che hanno commentato la Visione⁽⁶⁵⁾.

Restano però due dettagli oscuri. Il primo allude a un inizio di costruzione di una «ecclesia⁽⁶⁶⁾ che fu prima spregiata dallo scettro»⁽⁶⁷⁾. La forma di questa allusione, che con ogni probabilità era anche essa ben chiara ai contemporanei, rinvia assai chiaramente alla tradizione storiografica bizantina: sembra invero evidente che si voglia alludere alla costruzione della rinomata Νέα ἐκκλησία la cui costruzione, a detta della cronografia bizantina, costò all'impero la perdita di Siracusa. I cronisti registrano invero *l'inizio* della costruzione separatamente dal compimento dell'opera (Τῷ θ' αὐτοῦ ἔτει ἤρξατο κτίζειν ὁ βασιλεὺς τὴν Νέαν ἐκκλησίαν)⁽⁶⁸⁾ con in mezzo la caduta di Siracusa in mano araba

⁽⁶²⁾ Cfr. Eccl. 6:3 con Dt. 32:15. Non escluderei che si insinui con fine gioco di parole un'antitesi tra «le cose buone che verranno a compimento» (שְׂבַח בְּמַלְכוּתוֹ), cioè la buona situazione degli ebrei, e il «compimento del bene del re» (שְׂבַח מַלְכוּתוֹ), con perfetta nemesi storica. L'autore della Visione ricorrerà ancora a questo strumento retorico.

⁽⁶³⁾ L'espressione è assai frequente nelle Visioni greche (καὶ δώσει τὸ πρόσωπον αὐτοῦ): *Visione 1* 38; *Visione 3* 1, 4, 6; *Vita di s. Andrea*, cap. 212, p. 856. Per quanto sia ovvio che anche le Visioni greche si adoperino a imitare lo stile biblico, va comunque notato a questo proposito che questa particolare formula non è frequente nei testi apocalittici ebraici.

⁽⁶⁴⁾ L'espressione è naturalmente ripresa da Daniele 7:21, 27.

⁽⁶⁵⁾ Si veda per tutti SHARF III, pp. 82-92 con i relativi riferimenti bibliografici alle pp. 102-103.

⁽⁶⁶⁾ Ginzburg (GINZBURG, *Ghinzey Shechter* cit., p. 319, annotazione alla l. 11) aveva già intuito che dovesse trattarsi di un edificio adibito al culto; pensando però a una convergenza fra לְקוֹדֶשׁ e לְקוֹדֶשׁ ipotizzava che Michele avesse distrutto una sinagoga e che Basilio avesse cominciato a ricostruirla.

⁽⁶⁷⁾ Non dovrebbe essere dubbio che *scettro* debba anche qui essere inteso nel senso sopra precisato (cfr. SHARF I, p. 201). L'espressione *fu spregiata* andrà inoltre riferita a quanto detto più sopra di Michele, che *sprezzerà la chiesa di Dio* (e si veda *supra*, nota 53).

⁽⁶⁸⁾ Symeon Magister, ed. I. BEKKER, Bonnae 1838, p. 691. Analogamente: Theophanes Cont., ed. I. BEKKER, Bonnae 1838, pp. 308 e segg.; Georgius Monachus Cont., ed. I. BEKKER, Bonnae 1838, p. 843; Leo Grammaticus, ed. I. BEKKER, Bonnae 1842, pp. 256 e segg. Su questa chiesa: SCHLUMBERGER, *Sigillographie de l'Empire Byzantin* cit., p. 136; R. J. H. JENKINS & C. MANGO, *The Date*

(878), che sarebbe avvenuta per via che i πλώϊμοι, occupati con la costruzione, non avrebbero preso il mare per soccorrere la città assediata⁽⁶⁹⁾. E subito dopo si passa a descrivere la magnificenza della chiesa e l'importanza che il Basileus le avrebbe attribuito: egli avrebbe addirittura ordinato di porre alle fondamenta della chiesa una statua di sé «quasi a significare che avesse offerto se stesso in sacrificio per questa costruzione in onore di Dio»⁽⁷⁰⁾. Riprendendo dalla fonte che aveva davanti e che sarà stata dello stesso tipo delle cronache che abbiamo oggi sotto gli occhi, l'autore della nostra Visione mise quindi anche egli in evidenza l'inizio della costruzione. Così facendo, però, egli aggiunse di suo un dettaglio importantissimo per la nostra ricostruzione degli eventi: secondo lui, la nuova chiesa sarebbe stata eretta dove in precedenza sarebbe esistita una sinagoga espropriata dal Basileus («prima spregiata dallo scettro»)⁽⁷¹⁾. Una conferma indiretta di questa interpretazione ci viene offerta da quegli stessi cronisti dai quali apprendiamo della costruzione: essi raccontano infatti che per l'esecuzione dell'opera Basilio avrebbe espropriato diversi edifici adiacenti al palazzo: Ἦρξατο δὲ ὁ βασιλεὺς ἐκχοῖζειν πλησίον τοῦ παλατίου πρὸς τὸ κτίσαι τὴν νέαν ἐκκλησίαν οἰκήματα πάμπολλα ἐξωνησάμενος⁽⁷²⁾. Ciò sarebbe in perfetta sintonia non solo con l'atteggiamento del Basileus nei confronti degli ebrei, ma anche con la sua volontà di costruire la propria immagine sul modello di Giustiniano, che pure aveva proceduto a espropriazioni di terreni per la costruzione di Santa Sofia. In questa prospettiva, sarebbe molto significativo il dettaglio riferito dai cronisti bizantini, che per la statua che l'imperatore avrebbe fatto porre alle fondamenta della chiesa si sarebbe riciclato del metallo ricavato da una statua di Salomone situata in loco in precedenza⁽⁷³⁾, e che farebbe quindi parte del medesimo quadro tratteggiato con insolita vivacità dall'autore del *Rotolo di Ahimaaz* sulla pre-

and Significance of the Tenth Homily of Photius, in *Dumbarton Oaks Papers* 9-10 (1956-1957), p. 130.

(⁶⁹) Così i primi tre dei cronisti elencati nella nota precedente. E si veda inoltre H. AHRWEILER, *Byzance et la mer*, Paris 1966, p. 130.

(⁷⁰) Symeon Magister, ed. cit., p. 692: ὡς θυσίαν ἑαυτὸν τῷ θεῷ προσήξαν. E cfr. Georgius Monachus Cont., ed. cit., p. 844. Si veda inoltre *infra*, nota 74.

(⁷¹) Sul motivo ricorrente di luoghi di culto profanati da vari monarchi si veda COLLINS, *op. cit.*, p. 47.

(⁷²) Georgius Monachus Cont., ed. cit., p. 843. Cfr. inoltre con l'ipotesi avanzata da Ginzburg (*supra* nota 66).

(⁷³) Si vedano gli autori citati *supra* alla nota 70.





sunta disputa tra rabbi Shefatia e Basilio⁽⁷⁴⁾. Non sarà pertanto irragionevole ipotizzare che nelle parole dell'autore della Visione riecheggino quanto è presumibile che gli ebrei si dicessero a mo' di magra consolazione per la violenza subita, ossia che la caduta di Siracusa abbia costituito una nemesis divina per la profanazione della loro sinagoga. In questa prospettiva si comprenderà assai facilmente perché di tutte le possibili allusioni a quanto accaduto durante il regno di Basilio, l'autore della Visione abbia estratto dalle sue fonti proprio l'accenno all'inizio della costruzione della Νέα ἐκκλησία.

La seconda allusione, che gli studiosi hanno avuto difficoltà a far concordare con quanto noto dalle altre fonti, si riferisce al battesimo che sarebbe stato imposto agli ebrei sotto Basilio che, inoltre, secondo l'autore della Visione, li avrebbe venduti come schiavi⁽⁷⁵⁾. Anche per questi dettagli sembra però che l'autore della Visione dipenda da qualche fonte letteraria bizantina, del tipo di quelle sopra menzionate. Difatti, dice che l'imperatore «li battezzò contro la loro volontà», senza peraltro menzionare un decreto di battesimo forzato. Negli stessi termini la cronografia

(74) *Cronaca di Ahimaaz*, ed. KLAR, cit. (n. 28), p. 18, l. 7. Secondo Ahimaaz, in quella disputa si sarebbero stereotipicamente messi a raffronto il Tempio di Salomone e la basilica di Santa Sofia. Non sembra però improbabile che nella memoria degli ebrei d'Italia si sia nel corso di due secoli operata una trasposizione della Νέα ἐκκλησία con Santa Sofia, generalmente presa a termine di paragone con il Tempio di Salomone. Neppure sembra improbabile in questa prospettiva che nel corso delle diatribe con gli ebrei sia giunta alle orecchie dell'imperatore (o dei suoi consiglieri) eco delle tradizioni ebraiche sui re che sarebbero incorsi nell'ira divina per aver voluto insediarsi sul trono salomonico (cfr. *Vayyiqra rabba*, § 2 e loci paralleli). Che quelle leggende fossero diffuse tra gli ebrei bizantini sembra invero assodato dalla versione bizantina del *Targum* di Esther (Evelyn VILLE-PATLAGEAN, *Une image de Salomon en Basileus Byzantin*, in *Revue des Études Juives* 121 [1962], pp. 9-33), mentre non v'è dubbio che con la costruzione della Νέα ἐκκλησία Basilio intendesse imitare Giustiniano, che con la costruzione di Santa Sofia pretese appunto di aver superato Salomone. Si veda ancora su questo punto: F. W. DEICHMANN, *Vom Tempel zur Kirche*, in *Mullus. Festschrift Theodor Klauser* [= *Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband* 1, 1964], pp. 52-59; G. SCHEJA, *Hagia Sophia und Templum Salomonis*, in *Istanbuler Mitteilungen* 12 (1962), pp. 44-58; G. DAGRON, *Constantinople imaginaire* cit. (*supra* nota 1), pp. 293-314. È per me motivo di particolare soddisfazione notare che su questo punto il Dagron, eminente autorità nel campo degli studi bizantini, sia indipendentemente giunto a conclusioni simili a quelle esposte nei miei saggi (citati *supra* in nota 8), di cui egli non aveva evidentemente preso visione. Sull'espropriazione di terreni da parte di Giustiniano per la costruzione di Santa Sofia, cfr. DAGRON, *op. cit.*, p. 312.

(75) Cfr. SHARF I, p. 200.

bizantina riferisce di un evento che con ogni probabilità sarà consistito in una cerimonia durante la quale saranno stati battezzati a Costantinopoli alcuni notabili ebrei, sui quali sarà stata presumibilmente esercitata qualche non meglio specificata pressione⁽⁷⁶⁾. Si comprende così assai bene l'espressione, senz'altro presa a prestito dal libro di Esther (7:4), «e poi li venderà per schiavi e per schiave». Cioè: dopo quell'evento particolare si inasprirà ancor più la politica antiebraica di Basilio⁽⁷⁷⁾.

Se gli accenni a Leone VI, che successe a Basilio, sono anche essi assai chiari e comunque non dissimili ad analoghe menzioni in testi greci⁽⁷⁸⁾, nondimeno essi presentano però difficoltà per quanto riguarda la politica di questo imperatore nei confronti degli ebrei. Il rovesciamento dell'atteggiamento antiebraico di Basilio vi è infatti chiaramente menzionato con l'accento al versetto del libro di Esther (2:18) «darà sollievo e libertà» in opposizione a quanto detto di Basilio che «li venderà per schiavi e per schiave», e ancor più esplicitamente con la frase «Nei giorni suoi il popolo umile sarà sollevato». Se e quanto questa descrizione sia in contrasto con il contenuto della novella 55 di Leone VI⁽⁷⁹⁾, e che cosa abbia più precisamente significato «il sollievo e la libertà» concessi dall'imperatore agli ebrei, meriterebbe una disamina più dettagliata di quanto sia possibile offrire in questa sede⁽⁸⁰⁾. Basti qui sottolineare quanto giustamente messo in evidenza da alcuni⁽⁸¹⁾, cioè che la testimo-

(76) Così invero Symeon Magister, ed. cit., p. 691: Τὸ ζ' καὶ τὸ η' αὐτοῦ ἔτει βαπτίζει ὁ Βασίλειος πάντας τοὺς ὑπὸ χεῖρα αὐτοῦ Ἑβραίους (cfr. Leo Grammaticus, ed. cit., p. 256). Non diversamente, ma in tempo passato, Georgius Monachus Cont., ed. cit., p. 842, che specifica anche le pressioni: ἐβάπτισε <καὶ> τοὺς Ἑβραίους πάντας ὅσοι τότε τῷ χρόνῳ ὑπὸ τὴν ἐξουσίαν αὐτοῦ ὑπῆρχον. R. J. H. JENKINS, *The Chronological Accuracy of the 'Logothete' for the Years a.D. 867-913*, in *Dumbarton Oaks Papers* 19 (1965), p. 100 n. 41.

(77) Si veda GINZBURG, *Ghinzey Shechter* cit., p. 315; SHARF I, p. 200; SHARF II, p. 309; cfr. EVEN ŠEMU'EL, *Midreshey Gheullah* cit., pp. 237 e 250 note alle ll. 13-14.

(78) Si confronti, in particolare, l'espressione «passerà il suo scettro in eredità nella mano di suo figlio» con quella usata allo stesso proposito dalla *Vita S. Euthymii* (*supra* nota 61), loc. cit.: τὸ κράτος τῶν σκήπτρων τῷ υἱῷ Λέοντι καταλιπὼν σὺν Ἀλεξάνδρῳ ἀδελφῷ.

(79) Cfr. STARR, *The Jews in the Byzantine Empire* cit., pp. 147-148; SHARF III, pp. 91-94.

(80) Vedasi SHARF I, pp. 201-203; SHARF II, pp. 310-312; SHARF III, p. 194. Si veda inoltre il commento di David JACOBY in *Byzantinische Zeitschrift* 66 (1973), p. 405.

(81) GINZBURG, *Ghinzey Shechter* cit., p. 315; SHARF, in tutti e tre gli studi sopra citati.

nianza dell'autore della Visione è confermata dalla tradizione tramandata da Ahimaaz relativamente al rovesciamento della politica antiebraica di Basilio da parte di Leone VI⁽⁸²⁾.

D'altra parte, se per questo dettaglio l'autore della Visione riferisce l'opinione diffusa nel pubblico ebraico, gli altri accenni sembrano affondare le radici nell'opinione del più generale pubblico bizantino, o comunque in quella che si fece strada nella cronografia dell'epoca⁽⁸³⁾. Nella prospettiva di quell'opinione, pare invero che l'epoca di Leone VI si delinei in due periodi ben distinti: uno, in cui è notevole l'influenza a corte di Stylianos Zautzes, cui in questo testo è attribuita origine africana (891-899)⁽⁸⁴⁾ e uno, in cui prevale l'influenza dell'eunuco Samonas, figlio di padre arabo musulmano (900-908). Ordunque, sembra certo che a questi due personaggi faccia effettivamente riferimento l'autore della Visione nel passo relativo a Leone VI⁽⁸⁵⁾. La cronografia bizantina concorda invero con quanto emerge dalla Visione nel riferire che nel ventiduesimo anno del suo regno, Leone elevò Samonas alla funzione di *parakoimomenos* e che questi fu causa di tutte le cattive decisioni dell'imperatore: Τῷ κβ' τοῦτου ἔτει προβάλλεται τὸν Σαμωνᾶν ὁ βασιλεὺς παρακοιμώμενον διὰ τὸ εἶναι συνεργὸν αὐτοῦ πρὸς πᾶσαν παρανομίαν καὶ κακίαν⁽⁸⁶⁾. Samonas fu elevato al rango di *parakoimomenos* nel 907, ventiduesimo anno del regno di Leone VI, poco prima della sua definitiva scomparsa dalla scena politica⁽⁸⁷⁾. Possiamo dunque concludere che anche l'autore della Visione alluda qui analogamente a Samonas.

A questo punto, possiamo inoltre concludere che tutti gli accenni si riferiscano ad avvenimenti accaduti a Costantinopoli nell'ambito della

(82) Vedasi *Cronaca di Ahimaaz* cit., p. 20, ll. 7-11: Mentre Basilio è menzionato con le parole «il suo ricordo sia maledetto» (ll. 1-2), di Leone VI dice invece «il suo ricordo sia benedetto» (ll. 7-8).

(83) Cfr. *Cambridge Medieval History* cit., pp. 125-134.

(84) Normalmente si dice che Zautzes fosse di origine armena. Si può pensare che fosse scuro di pelle, oppure che si tratti di una confusione con Samonas, il quale effettivamente era di origine araba.

(85) Vedasi JENKINS, *The Chronological Accuracy of the 'Logothete'* (supra nota 76), p. 72. Il primo fu identificato da KRAUSS, *Un nouveau texte pour l'histoire Judéo-Byzantine* cit., p. 10 e il secondo da DÖLGER nella sua rassegna del saggio di Krauss in *Byzantinische Zeitschrift* 31 (1931), pp. 176-177.

(86) Symeon Magister, ed. cit., p. 709; cfr. Georgius Monachus Cont., ed. cit., p. 865; Theophanes Cont., ed. cit., p. 370; Leo Grammaticus, ed. cit., p. 279.

(87) R. J. H. JENKINS, *The 'Flight' of Samonas*, in *Speculum* 23 (1948), pp. 217-235, e particolarmente p. 233 e nota 96; L. RYDÉN, *The Portrait of the Arab Samonas in Byzantine Literature*, in *Graeco-Arabica* 3 (1984), pp. 101-108.

corte imperiale o comunque ivi avvertiti come particolarmente rilevanti. In altre parole: l'autore della *Visione* aveva conoscenza immediata dell'aria che spirava nella capitale bizantina, aveva accesso alle fonti letterarie della cronografia bizantina; forse era anche prossimo agli ambienti di corte in cui si tramavano le decisioni politiche dell'impero. Potremo quindi intendere quanto detto di Zautzes, che Leone gli «s'attaccherà con l'amore suo *con forza*» e di Samonas che «avrà su di lui la meglio *con la forza*» come allusioni alle dicerie relative a pretese (molto probabilmente a torto) tendenze omosessuali, da riferire naturalmente anche alla cronografia bizantina⁽⁸⁸⁾. A conclusione di una carriera brillante ma controversa, Samonas fu accusato di tradimento e deposto. Secondo un autorevole studioso, il contributo di Samonas al successo della politica bizantina dell'epoca fu tanto importante da permettere di dubitare che senza di lui la dinastia macedone avrebbe retto dopo Leone VI⁽⁸⁹⁾. La misura dell'opposizione da parte di concorrenti a corte sarà senz'altro stata in proporzione diretta al suo successo. Deposto Samonas, gli doveva succedere Costantino, uno dei consiglieri dell'Augusta Zoe, destinato a svolgere una parte di importanza cruciale negli intrighi di palazzo successivamente alla morte di Leone VI⁽⁹⁰⁾. Considerando il fatto che, come diremo meglio fra poco, la *Visione* deve essere stata composta in quel periodo, sarà quindi da notare particolarmente la tendenza del suo autore (peraltro ancora debolmente accennata) a favore del partito di Zoe.

Nel passo successivo a quello relativo al regno di Leone VI, le allusioni ad avvenimenti storici diventano sempre più oscure. La tendenza generale degli studiosi è stata finora quella di applicarle al regno di Romano Lecapeno, nonostante le difficoltà sollevate da una ipotesi del genere ed alle quali si è fatto fronte in varie maniere⁽⁹¹⁾. In quanto seguirà si proporrà una soluzione diversa.

(⁸⁸) JENKINS, *The 'Flight' of Samonas* cit., p. 219 e 222, nota 35. Per l'espressione «s'attaccherà con l'amore suo *con forza*» cfr. inoltre *Visione* 4 ii, 10: ἡγάπησεν αὐτὴν σφόδρα. Il reiterato uso di questa terminologia mi sembra alludere alla violenza sopra menzionata per opera di Basilio, naturalmente con significati opposti: qui amore, là odio. Se così è, sarà lecito aggiungere questo dettaglio a quanto detto più sopra alla nota 62.

(⁸⁹) JENKINS, *The 'Flight' of Samonas* cit., p. 235.

(⁹⁰) S. RUNCIMAN, *The Emperor Romanus Lecapenus and his Reign. Study of Tenth Century Byzantium*, Cambridge 1963².

(⁹¹) GINZBURG, *Ghinzey Shechter* cit., p. 316; KRAUSS, *Un nouveau texte pour l'histoire Judéo-Byzantine* cit., pp. 14 e segg.; EVEN ŠEMU'EL, *Midreshey Gheullah* cit., p. 242; SHARF I, p. 203; SHARF II, p. 312.

Il passo in questione è invero l'ultimo della parte 'storica' del nostro testo. In quanto tale, se da una parte è perfettamente logico che le allusioni ad avvenimenti storici diventino sempre più difficili da identificare, dall'altra parte non sembra plausibile che l'autore non abbia sentito la necessità di alludere in qualche modo alla questione della successione imperiale in quel frangente né abbia menzionato il breve regno di Alessandro (912-913)⁽⁹²⁾, ed abbia invece presentato Romano Lecapeno come diretto successore di Leone VI⁽⁹³⁾. Uno sguardo sulla questione della successione imperiale e sulle relazioni fra l'impero e la chiesa in quel frangente ci aiuterà a procedere in questa selva oscura.

È infatti noto che la questione della successione imperiale si presentava in quel periodo in maniera particolarmente acuta. Dello stesso Leone si insinuava che in verità non fosse figlio di Basilio⁽⁹⁴⁾, come secondo più d'un cronografo bizantino sarebbe invece stato Alessandro (γνήσιος παῖς τοῦ Βασιλείου⁽⁹⁵⁾). A seguito del matrimonio del basileus con Zoe, madre di Costantino Porfirogenito, si registrava inoltre un grosso motivo di disaccordo tra Leone e il Patriarca Nicola, che giungeva al punto di vietare l'ingresso alla Hagia Sofia all'imperatore che, da parte sua, con la collaborazione del pontefice romano, deponeva Nicola e nominava Eutimio al suo posto. Mentre Nicola veniva incarcerato, Leone otteneva la legittimazione del proprio matrimonio con Zoe e Costantino era riconosciuto imperatore in quanto figlio legittimo dell'imperatore. Il diritto di Costantino fu talmente radicato nell'opinione pubblica che dopo la morte di Leone nessuno osò contestarlo, non solo Alessandro ma neppure Lecapeno, che pure lo tenne nell'ombra per ben venticinque anni. Il prezzo pagato da Leone per quel suo successo fu però lo scisma nell'ambito della Chiesa di Costantinopoli e per riflesso nell'ambito dell'intero Stato. Dopo la morte di Leone, Eutimio e i suoi accoliti continuarono a sostenere Zoe

⁽⁹²⁾ Sul regno di Alessandro vedasi *Cambridge Medieval History* cit., pp. 134-137.

⁽⁹³⁾ Anzi, se l'autore avesse effettivamente inteso alludere tanto a Romano quanto a Costantino Porfirogenito, in una prospettiva elogiatrice della dinastia macedone, come pensava Sharf, che vi ha pure veduto uno sforzo «di dire una buona parola perfino su Romano» (SHARF I, p. 206), avrebbe potuto farlo in modo assai più efficace applicando qui il modello dei quattro imperi senza nessun bisogno di far riferimento alla dinastia precedente. Avrebbe cioè potuto menzionare Basilio, Leone, Alessandro, Romano e finalmente Costantino Porfirogenito. Se non l'ha fatto, vuol dire che la Visione non arriva al tempo del regno di Romano:

⁽⁹⁴⁾ G. OSTROGORSKY, *History of the Byzantine State*, Oxford 1956, p. 207.

⁽⁹⁵⁾ Symeon Magister, ed. cit., p. 690; Georgius Monachus Cont., ed. cit., p. 841; Leo Grammaticus, ed. cit., p. 255.

nelle sue lotte all'interno del palazzo imperiale, mentre contro di loro si schieravano Nicola dal carcere e i suoi sostenitori, tutti ormai naturali oppositori di Zoe e del figlio Costantino, che alla morte del padre aveva solo sei anni. Leone lo aveva invero incoronato imperatore, ma non poté prima di morire non affidare il potere al fratello, ammonendolo a rispettare Costantino e il suo diritto. Alessandro, che salì quindi al potere dopo venticinque anni di odio represso contro Leone che gli aveva usurpato il regno, non osò far del male a Costantino ma si accanì contro Zoe, che fu quindi allontanata dal Palazzo, assieme ai sostenitori del defunto basileus. Eutimio fu deposto, Nicola rievato al pristino ufficio patriarcale, mentre Alessandro dava mostra di dissolutezza di costumi e di arroganza. Tra l'altro, rifiutò di ricevere gli ambasciatori di Simeone, re della Bulgaria, riuscendo così, nel breve periodo del suo regno, a risvegliare il pericolo bulgaro al confine dell'impero. Il 4 giugno 913, esattamente un anno e ventinove giorni dalla ascesa al trono, moriva. Il suo ultimo atto fu quello di nominare una commissione di reggenti incaricati della tutela di Costantino, chiara riprova del fatto che nonostante tutto non era venuta meno l'idea della legittimità del diritto di Costantino alla corona. Senonché tra i membri della commissione reggente nominò pure Nicola, che non aveva mai deposto l'idea di impedire l'insediamento del figlio di Zoe sul trono imperiale, contando naturalmente sull'appoggio degli oppositori di Eutimio che riprendevano quota a corte dopo la morte di Alessandro. Per il partito di Nicola, Costantino era un bastardo incoronato da un patriarca usurpatore. La storia degli eventi che seguono da questo momento in poi non interessa più in questa sede^(*).

Perché non vedere nelle parole dell'Autore della Visione una prova che Alessandro perseguì, anche nei confronti degli ebrei, una politica opposta a quella di Leone, che ai suoi occhi, come del resto agli occhi di tutti i fautori di Leone, non avrebbe potuto delinarsi se non come risultato degli intrighi di Nicola e del suo partito? Se così è, non dovrebbe essere irragionevole pensare che il nostro Autore coltivasse pure la speranza che, fino a che l'erede legittimo del potere non avesse raggiunto la maggiore età, il potere rimanesse nelle mani di Zoe e del suo partito⁽⁹⁷⁾.

(*) Questo riassunto événementiel segue da vicino RUNCIMAN, *The Emperor Romanus Lecapenus and his reign* cit. (*supra* nota 90).

(97) E si ricordi che, come abbiamo visto più sopra, l'Autore della Visione si era schierato tra i denigratori di Samonas, quindi, se non era intervenuto qualche valido motivo per fargli cambiare idea, doveva effettivamente essere tra i sostenitori di Zoe.

In questa prospettiva potremo quindi interpretare il passo nel senso che dopo Leone sarebbe salito sul trono Alessandro, che avrebbe adottato una politica ostile agli ebrei «e poi sorgerà un re e li affliggerà con l'espulsione ma non con lo sterminio, bensì con misericordia»⁽⁹⁸⁾; il regno di questo imperatore, che offenderà Iddio con il suo comportamento dissoluto, avrà breve durata «rivolgerà il proprio volto verso Dio»⁽⁹⁹⁾ ma non avrà successo; presto muterà il suo regno»⁽¹⁰⁰⁾, come effettivamente avvenne; per i quarantaquattro anni della vita di Alessandro avrebbe portato la corona imperiale un altro, uscito dai lombi di suo padre, Leone figlio di Basilio «quarantaquattro regnerà assieme a lui con la corona un re dei lombi di suo padre»⁽¹⁰¹⁾; ma anche quando infine morirà Leone «ed anche egli perirà», Alessandro non regnerà da solo, perché Costantino, figlio legittimo di Leone, regnerà con lui «ma regnerà con lui uno uscito dei suoi lombi»⁽¹⁰²⁾; Costantino avrà oppositori che non riusciranno nel loro intento, ma comunque conviene al giovane imperatore stare in guardia «e molti gli staranno contro e lo insidieranno e il loro

⁽⁹⁸⁾ Torneremo tra breve sul possibile significato di questa allusione. Si noti intanto che l'espressione «sorgerà un re» sembra assai chiaramente dipendere da una analoga reperibile nelle Visioni greche, come ad esempio ἀναστήσεται βασιλεὺς (*Visione 3* III, 1) oppure ἐγερθήσεται βασιλεὺς (*Visione 1*, 44; *Vita di s. Andrea*, p. 262, l. 3860). Si noti ancora che la formulazione ebraica di questo passo dimostra chiaramente una conoscenza, oltre alla Bibbia, di testi rabbinici postbiblici.

⁽⁹⁹⁾ Per l'espressione vide *supra*, nota 63.

⁽¹⁰⁰⁾ L'uso del verbo mutare in questo contesto sembrerebbe procedere da Dan. 7:25. Il fatto poi che in quello stesso verso biblico si parla di עֶדֶן וְעֶדֶן וְעֶדֶן fa pensare che l'allusione debba essere associata all'exasperazione qui dello stile criptico, a suggerire che stiamo effettivamente avvicinandoci allo spartiacque tra la parte «storica» della Visione e quella «escatologica» nel senso esposto più sopra sulle orme di Alexander.

⁽¹⁰¹⁾ Alessandro nacque nell'869 (JENKINS, *The Chronological Accuracy of the 'Logothete'* cit. *supra* nota 76, p. 98) e fu associato alla corona imperiale poco dopo la nascita (RUNCIMAN, *The Emperor Romanus Lecapenus and his reign* cit., p. 45, nota 84), probabilmente assieme al fratello maggiore. Si noti ancora che, contrariamente a quanto insinuato dal partito contrario, per l'Autore della Visione Leone era figlio legittimo di Basilio. Si veda inoltre *infra* nota 103. Si noti ancora che il «barbarismo» ebraico corrispondente a *quarantaquattro* (אַרְבַּעִים אַרְבָּעָה) ricalca perfettamente la corrispondente greca (τεσσαράκοντα τέσσαρα), al maschile perché contrariamente all'ebraico שָׁנָה che è femminile, l'autore resta qui influenzato dal greco τὸ ἔτος.

⁽¹⁰²⁾ E si noti che anche la cronografia bizantina non lascia inosservato il fatto che neppure nell'anno che regnò, Alessandro regnò da solo: Symeon Magister, ed. cit., p. 715; Georgius Monachus Cont., ed. cit., p. 871; Theophanes Cont., ed. cit., p. 377; Leo Grammaticus, ed. cit., p. 285.

consiglio sarà reso vano e gli conviene essere cauto nei primi giorni del proprio regno»; e si augura che abbia successo col suo regno come i suoi fautori si augurano «s'elevi alto il suo regno [--] in cielo».

Se questa interpretazione corrisponde a verità, dobbiamo pensare che nel momento in cui l'Autore della Visione vergava le sue righe, non aveva ancora perso la speranza in un miglioramento della situazione, ma che più ancora avesse il presentimento dell'avvicinarsi della crisi apocalittica. Forse i due sentimenti coesistevano nella sua immaginazione, a immagine e somiglianza delle Visioni greche in cui, come si vedrà tra poco, la tragedia escatologica era prevista subito dopo il regno di un re buono. In questa prospettiva, potremo ipotizzare che in tutto il periodo tra la deposizione di Samonas e la presa del potere da parte di Romano Lecapeno, gli ebrei avessero ragioni sufficienti per sostenere il partito di Zoe e avversare quello di Nicola. Una simile presa di posizione implicava naturalmente una corrispondente affermazione della legittimità della successione imperiale da Basilio a Leone⁽¹⁰³⁾ e da questi a Costantino Porfirogenito⁽¹⁰⁴⁾, nonché preoccupazione per un eventuale successo dei nemici di quest'ultimo. Tanto più che durante il breve periodo del regno di Alessandro s'era avvertito con maggiore intensità il senso del pericolo che gli ebrei avrebbero quasi sicuramente corso se il partito contrario a Zoe e Costantino avesse prevalso. Nulla insomma si opporrebbe ad accogliere la testimonianza dell'Autore della Visione circa la ripresa dell'atteggiamento ostile agli ebrei da parte di Alessandro, il quale avrebbe addirittura ordinato di espellerli dall'impero ma non di premere perché si battezzassero, come aveva fatto a suo tempo Basilio. Comunque, i propositi di Alessandro non ebbero seguito.

Quanto precede è prova tanto della particolare sensibilità politica dell'Autore della Visione e della sua attiva presa di posizione a favore di uno dei partiti in lotta per il potere in un periodo decisamente pericoloso per la minoranza ebraica, quanto dell'acuto senso di crisi apocalittica. La vista della cometa di Halley nel cielo di Costantinopoli per ben

(¹⁰³) E si confronti a questo proposito la parallela caratterizzazione di Leone da parte di Ahimaaz come «autentico figlio» (בן וישרי) di Basilio (*Cronaca di Ahimaaz* cit., p. 20, l. 7). Una simile affermazione assume quindi significato particolare nel contesto di una ben definita tradizione ebraica al proposito.

(¹⁰⁴) Si noti a questo proposito che anche tra i bizantini cristiani erano diffuse criptiche «profezie» a favore della legittimità della successione imperiale, pensata naturalmente (come da parte dell'Autore della nostra Visione) in termini di volontà divina (JENKINS, *The Chronological Accuracy of the 'Logothete'* cit., p. 98).

quindici giorni dal 19 luglio al 3 agosto 912⁽¹⁰⁵⁾ non poteva che intensificare il senso di paura, mentre da ogni parte arrivavano notizie del crollo del sistema difensivo dei confini dell'impero⁽¹⁰⁶⁾, che contribuivano senza dubbio a rendere ancor più pressante il sentimento della catastrofe imminente⁽¹⁰⁷⁾. Possiamo quindi concludere che la Visione deve essere stata composta poco dopo la morte di Alessandro (913) e prima dell'ascesa al regno di Romano Lecapeno (919). Di più: se è lecito ipotizzare che l'Autore della Visione avesse in quel frangente circa 65 anni, non sarebbe irragionevole pensare che sia stato testimone oculare di tutti gli avvenimenti menzionati nella Visione.

L'esame delle località menzionate nella parte escatologica della Visione, partendo dall'ultima delle premesse metodologiche sopra elencate, fornirà ulteriore conferma alle nostre conclusioni. Nella descrizione di quanto avverrà alla fine dei tempi, quando molte genti muoveranno guerra a Eptalofon⁽¹⁰⁸⁾, cioè Costantinopoli, e la situazione diventerà catastrofica, l'Autore elenca otto località in cui beato chi vi abiterà. Mentre due di queste sono immediatamente identificabili (Roma e la Sicilia), l'identificazione delle rimanenti pone problemi alquanto difficili. Samuel Krauss, che fu l'unico a tentare di affrontarli e di contestualizzarli, fu purtroppo sviato dalla sua tendenza a situarli nella realtà del secolo XIII⁽¹⁰⁹⁾. In quanto seguirà mi permetterò di analizzarli secondo un ordine diverso da quello della Visione, per suggerire in seguito una possibile spiegazione di quello.

⁽¹⁰⁵⁾ Si veda quanto scritto a questo proposito da Symeon Magister (JENKINS, *The Chronological Accuracy of the 'Logothete'* cit., p. 111, con ulteriore bibliografia sull'argomento). E si veda ancora Georgius Monachus Cont., ed. cit., p. 872. Tutti parlavano di αἰματοχυσία μεγάλη incombente su Costantinopoli.

⁽¹⁰⁶⁾ Torneremo tra breve su questo punto.

⁽¹⁰⁷⁾ A. VASSILIEV, *Medieval Ideas of the End of the World, West and East*, in *Byzantion* 16 (1942-1943), pp. 462-502, e particolarmente pp. 479-489; Ch. DIEHL, *De quelques croyances Byzantines sur la fin de Constantinople*, in *Byzantinische Zeitschrift* 30 (1930), pp. 192-196.

⁽¹⁰⁸⁾ Come indicato da G. W. H. LAMPE (*A Patristic Greek Lexicon*, Oxford 1961, p. 543, s.v. ἐπτάλοφος), con questo nome ci si riferiva tanto a Roma quanto a Costantinopoli (nuova Roma). Per quanto ci interessa però in questa sede, è importante notare che con questo nome è menzionata la capitale dell'impero, ossia Costantinopoli, in tutte le Visioni greche (ad esempio: *Visione 1*, 26, 27; *Visione 2* 1, 1; *Visione 2*, 11, 35; *Visione 4*, 3; *Visione 5*, 5; *Visione 7*, 7; *Visione 8*, 15). Ne consegue che ogni altra ipotesi interpretativa della nostra Visione deve considerarsi errata.

⁽¹⁰⁹⁾ KRAUSS, *Un nouveau texte pour l'histoire Judéo-Byzantine* cit., pp. 23-26.

Verria potrebbe essere Βέρροια di Macedonia, come del resto indicato anche da Krauss. Nel 904 essa era ancora città bizantina, ma durante il regno di Basilio II (976-1025) era da tempo parte del regno bulgaro⁽¹¹⁰⁾. È possibile che sia stata annessa alla Bulgaria nel 927, in seguito alle nozze di Pietro con Maria Lecapena⁽¹¹¹⁾. Ma, seppur così fu, non è improbabile che in quell'occasione si sia ratificata *de jure* una situazione già esistente *de facto* fin dall'epoca di Alessandro. In tutto quel tempo i bulgari premevano infatti fortemente sui confini dell'impero violandone continuamente i confini. Come s'è detto brevemente sopra, l'iniziativa del patriarca Nicola di addivenire ad una trattativa non ebbe seguito, per via della politica impulsiva di Alessandro, sicché i bulgari poterono proseguire nel loro obiettivo strategico di non limitarsi a semplici ritocchi di confine bensì di minacciare il cuore dell'impero. Morto Alessandro, essi lo invasero di nuovo e il tentativo di Zoe di contrastarli fallì miseramente nel 917 con una memorabile sconfitta sul campo⁽¹¹²⁾. In seguito a quella vittoria, i bulgari rafforzarono il loro insediamento in gran parte della Macedonia e della Tracia; non è quindi improbabile che in quel frangente anche Βέρροια sia passata *de facto* sotto il controllo bulgaro e che quella situazione sia in seguito stata riconosciuta *de jure*. Comunque sia, Βέρροια era situata al confine tra Bizanzio e la Bulgaria; durante il secondo decennio del secolo X era sotto pressione bulgara continua finché fu finalmente annessa definitivamente alla Bulgaria. Ma la località qui menzionata potrebbe anche essere Βέρροια di Siria (Aleppo), anche essa non continuamente bizantina, oppure Reggio, corrispondente a Πίζα della Vita di Sant'Andrea, come invero sembra probabile per via della costruzione della frase ebraica⁽¹¹³⁾.

L'ultima località menzionata nella nostra Visione è Στρόβυλος, che in quell'epoca era situata al confine tra Bizanzio e il Califfato, nel meridione dell'Asia minore. Anche lì la situazione dell'impero era pessima nel secondo decennio del secolo X. Le frequenti scorrerie arabe nella regione di Tarso costituivano una minaccia tutt'altro che trascurabile. La cronografia bizantina registra infatti che se il tentativo arabo di impadronirsi di Στρόβυλος nel 913 dal mare non ebbe successo, ciò fu solo perché l'ammiraglio arabo morì improvvisamente. Gli attacchi arabi

⁽¹¹⁰⁾ RUNCIMAN, *op. cit.*, pp. 12, 98 con ampi riferimenti bibliografici.

⁽¹¹¹⁾ Così RUNCIMAN, *loc. cit.*

⁽¹¹²⁾ RUNCIMAN, *op. cit.*, pp. 45-62, 81-85.

⁽¹¹³⁾ M. M. MANGO, *Berroia*, in *The Oxford Dictionary of Byzantium*, I, New York-Oxford 1991, p. 283. Per Πίζα vedasi *infra* p. 57.

continuarono ininterrotti fino a che nel 917 fu raggiunta una tregua sulla quale torneremo tra breve⁽¹¹⁴⁾. Insomma, anche Στρόβυλος era situata al confine dell'impero, minacciata continuamente dal nemico.

La terza località menzionata è leggibile solo in parte. Sulla base di menzioni analoghe nelle Visioni greche, che si vedranno più in là, possiamo ritenere quasi certo che si tratti di Ἀρμενόπετρα. L'intera regione armena era anche essa situata tra Bisanzio e il Califfato. I monarchi armeni, cristiani monofisiti, quindi non sottoposti all'autorità del patriarcato di Costantinopoli, si sforzavano di attuare una politica equilibrata tra le due potenze. Verso la fine del secolo IX, però, si lasciarono attirare nell'orbita bizantina, attirandosi così l'ostilità araba. Dal 909 in poi gli arabi avanzarono in Armenia finché nel 913 il re Yussuf fu sconfitto e messo a morte dopo essere stato atrocemente torturato. La notizia dell'evento mise l'intero mondo bizantino in subbuglio. Un'iniziativa di Zoe, intesa a ripristinare lo *status quo ante*, ebbe successo parziale. Un'ambasceria bizantina a Baghdad concluse quindi nel 917 una tregua quinquennale, per cui ognuna delle parti poté considerarsi come vittoriosa: in Armenia si insediava con il favore di Bisanzio il nuovo monarca Ashot II, riconosciuto anche dall'arabo Yussuf che lo incoronava nel 917. Mentre l'Armenia poteva quindi riprendere la sua tradizionale politica di equilibrio tra le due potenze, i bizantini potevano rivolgere nuovamente la loro attenzione al fronte bulgaro⁽¹¹⁵⁾. Insomma, l'Armenia era situata al confine tra Bisanzio e il Califfato, sotto dominio arabo tra il 913 e il 915, e in fase di ritorno sotto l'egida bizantina tra il 915 e il 917. In ogni caso, essa non fu mai sotto dominio bizantino vero e proprio.

Altra località menzionata sembra sia Στρόγγυλον, al confine settentrionale di Bisanzio, attualmente Bulgaria⁽¹¹⁶⁾. Se così è, vi si potranno applicare le stesse considerazioni sopra esposte a proposito di Βέρροια: se non fu proprio conquistata dai Bulgari, fu certamente in stato di continuo pericolo.

(¹¹⁴) C. Foss, *Strobilos and Related Sites*, in *Anatolian Studies* 38 (1988), pp. 147-174, e in particolare pp. 148 e 164-168, dove l'Autore menziona la locale comunità ebraica e, inter alia, anche la nostra Visione di Daniele. Per il nostro sunto qui, si veda RUNCIMAN, *op. cit.*, pp. 120-125. Per l'attacco a Στρόβυλος, *ibid.*, pp. 53, 125.

(¹¹⁵) Anche per questo si veda RUNCIMAN, *op. cit.*, pp. 124-134, e in particolare p. 128. Si veda inoltre M. CANARD, *Arminya*, in *Encyclopédie de l'Islam*, Nouvelle Édition, I, Leyde 1960, p. 658.

(¹¹⁶) Cfr. Georgius Monachus Hamartolus, *ed. cit.*, p. 760: καὶ ἐκπλώϊσας μέχρι τοῦ Στρογγύλου καστέλλου.

Non ho nessuna proposta ragionevole per Assiniad, né vedo motivo di accogliere la proposta di Krauss⁽¹¹⁷⁾.

Accettando infine la lettura di Ginzburg, che sul documento restaurato non sembra più da mettere in dubbio, come in un primo momento avevo ipotizzato di fronte al documento mutilo⁽¹¹⁸⁾, l'ultima località menzionata sarebbe Saloni[cco].

Astraendo ora per un momento dalla menzione enigmatica di Assiniad e da quella presunta di Salonicco, sembra assai chiaro che le località in cui «beato chi vi abiterà» nel dí della catastrofe sono in parte sicuramente fuori dal dominio bizantino tra il 913 e il 915, mentre tutte le altre sono in un modo o in un altro in continuo pericolo di cadere in mano nemica. Anzi, considerando la velocità di trasmissione delle notizie e il modo di propagarsi di sentito-dire nell'epoca che stiamo studiando, tra il 913 e il 915 l'Autore della Visione avrebbe con ogni probabilità avuto sufficienti ragioni per temere che tutte quelle località fossero ormai cadute in mano nemica, mentre dopo il 915 questa probabilità sarebbe considerevolmente minore. Come vedremo tra poco, anche nelle Visioni greche sono menzionate liste di località in cui «beato chi vi abiterà» e non è irragionevole pensare che ciò sia in qualche modo connesso con la situazione politica e militare del contesto al quale ognuna di esse appartiene e che non dobbiamo analizzare in dettaglio in questa sede. L'Autore della nostra Visione metterebbe insomma insieme nel suo testo il senso della sua interpretazione della realtà *in fieri* con una rielaborazione ebraica di testi apocalittici non ebraici in voga e forse addirittura proclamati in piazza da occasionali profeti di sventura. Poiché sappiamo che in parte di quelle località vi erano insediamenti di ebrei nel secolo X, potremo forse inferire che lo stesso sia vero anche per le altre, per le quali non sappiamo per ora nulla. In tal caso, la nostra Visione sarebbe indirettamente un contributo anche in tal senso.

Possiamo quindi concludere che la Visione fu composta tra il 913 e il 915, anno delle prime vittorie bizantine in Armenia. L'apparizione della cometa di Halley nell'estate del 912 avrà, come s'è detto, senz'altro contribuito a diffondere un senso d'angoscia generale e ad alimentare profezie apocalittiche. Anzi, è probabile che la nostra Visione sia stata composta nell'anno stesso del regno e della morte di Alessandro, che fu

(117) KRAUSS, *Un nouveau texte pour l'histoire Judéo-Byzantine* cit., pp. 24-25. Ma si veda *ibidem* p. 25, nota 1 una possibilità respinta da Krauss e forse non del tutto improbabile.

(118) BONFIL, *Hazon Daniel* cit. (*supra* nota 8), p. 136.

l'anno più difficile di quel periodo, immediatamente prima della morte del monarca, mentre si diffondevano sia le notizie del suo stato di salute sia quelle della situazione militare ai confini, giacché non si menziona la morte del re ma si profetizza invece che «presto muterà il suo regno».

* * *

Veniamo ora alla parte escatologica della Visione. Questa è preceduta da un passo composto sostanzialmente di brani degli ultimi versi del libro di Daniele, elaborati anche essi liberamente, come nell'introduzione. Il compito di questo passo sembra essere quello di creare un senso di continuità organica tra le profezie di Daniele e la Visione. Da qui in poi l'Autore sprofonda in una descrizione della fine dei tempi, in uno stile assolutamente identico a quello delle Visioni greche. Egli descrive quindi la pace messianica che precederà l'apparizione da settentrione del re malvagio, l'Anticristo, le sue azioni atroci, la conseguente ira di Dio e la catastrofe che s'abbatterà su Eptalofos (lampi, tuoni, fuoco celeste, e così via). Allora i marinai leveranno lamento per la distruzione di quello stato splendido, e beati coloro che abiteranno allora fuori dai suoi confini. A conclusione della catastrofe l'impero sarà restituito a Roma, in una specie di *translatio imperii* apocalittica.

Oltre alla ovvia influenza dell'apocalittica biblica e post-biblica ebraica, sulla quale è superfluo insistere in questa sede, è assolutamente evidente in questa parte la dipendenza del nostro Autore da altre Visioni greche. A quasi tutte le espressioni della sua Visione è infatti possibile accostare espressioni identiche da qualche *Visione* greca. Si consideri ad esempio il seguente mosaico di espressioni parallele⁽¹¹⁹⁾:

τὸ δὲ σκήπτρον τῆς
βασιλείας αὐτοῦ
ἔσται
μακροημερέων

שבאף שֶׁבֶט מַלְכוּתוֹ
עֲלֵי שָׁנִים רַבּוֹת

che quello scettro
resisterà e scinderà in
due la sua forza in
pace

(119) Il lettore troverà naturalmente negli studi dedicati alle *Visioni* greche ampi riferimenti bibliografici che è assolutamente superfluo riprendere in questa sede. È pure naturalmente ovvio che, per quanto promettente, un'analisi dettagliata dei motivi comuni alla Visione ebraica e a quelle greche esula dal proposito di questo studio.

ὁμοίως καὶ τῶν δύο μειρακίων ... ἐν εἰρήνῃ ⁽¹²⁰⁾ καὶ [ἔσται] πολὺ ἀγαθὸν ⁽¹²¹⁾ καὶ ... ἀναστήσεται ἀπὸ βορρᾶ ποιῶν ἀνομίας ⁽¹²²⁾ Παρθένου μιὰς... παιδίον ⁽¹²³⁾	כָּל הָאָרֶץ תְּלֵא בְּטוֹב וְיִשְׁעוּ מִצָּפוֹן בֶּן הַרְעָה	e tutta la terra sarà colma di beni e s'eleverà dal nord un criminale figlio della malvagia
--	--	---

⁽¹²⁰⁾ La citazione da *Visione* 7 vi, 10-25. Nel passo omissso e indicato con ... la *Visione* greca si dilunga nella descrizione del benessere che si diffonderà nell'epoca di questo monarca e dei suoi due figli, finché tutti e tre moriranno in pace: καὶ ἐξελεύσεται ἡ φήμη αὐτοῦ ἀπὸ ἀνατολῶν ἡλίου μέχρι δυσμῶν καὶ ἀπὸ μεσημβρίας ἕως βορρᾶ ... καὶ κατασκευάσει εἰρήνην πολλήν ... καὶ πληθυνθήσεται ὁ σῖτος καὶ ὁ οἶνος καὶ τὸ ἔλαιον, καὶ καταπαύσει τὸ σκῆπτρον ἐκεῖνο [ἡ βασιλεία] πάντα πόλεμον ἐπὶ τῆς γῆς, καὶ γενήσεται ... τὰ ὅπλα πολεμικὰ εἰς δρέπανα καὶ εἰς μαχαίρας καὶ εἰς τέρετρα... Si veda pure *ibidem*, xi 31-34 e i passi paralleli citati da BERGER, *Die griechische Daniel-Diegesis* cit., pp. 80-88. E si confronti con *Sefer Elyahu*, EVEN ŠEMU'EL, *Midreshey Gheullah* cit., p. 45.

⁽¹²¹⁾ La citazione da *Visione* 2 ii, 19, dove continua: οἶον οὐ γέγονε πώποτε (e si veda per questa espressione *infra*, nota 127).

⁽¹²²⁾ La citazione da *Visione* 7 vii, 1. E si veda pure per passi paralleli BERGER, *Die griechische Daniel-Diegesis* cit., pp. 88-89, e in particolare il passo della *Vita di s. Andrea* che sarà riportato integralmente *infra* in nota 129. πῶς (qui tradotto con *criminale*) è spesso tradotto nella Septuaginta con ἄνομος (ad es. Is. 1:28) o παράνομος (Ps. 37:38), e quindi corrisponde perfettamente a ποιῶν ἀνομίας delle Visioni greche, dove si riferisce naturalmente all'Anticristo, al quale il testo ebraico deve conseguentemente alludere molto velatamente. Nelle Visioni greche, che collegano l'apparizione dell'Anticristo con le guerre di Gog e Magog, si fa qui riferimento a invasioni di popoli nordici (come ad esempio in Ez. 38:6, 15), naturalmente adatte alle preoccupazioni bizantine del momento: si veda per esempio il *Commentarius in Apocalypsin* di Areta (PG 106, col. 756) dove si menzionano Σκυθικὰ ἔθνη ὑπερβόρεια. Ed è superfluo insistere sul fatto che il richiamo a Ger. 1:14 veniva a questo proposito naturale tanto a ebrei quanto a cristiani.

⁽¹²³⁾ La citazione da *Visione* 8 37-38, dove queste parole si riferiscono alla madre dell'Anticristo. In alcune Visioni e Visioni sibilline compare prima della fine dei tempi una regina, qualche volta come madre dell'Anticristo. Difficile dire se qui si tratti di un richiamo letterario all'*Apocalissi di Giovanni* (17:3; 18:7) oppure di un riferimento a qualche evento registrato in origine come *vaticinium ex eventu* e successivamente divenuto parte integrante dell'insieme degli eventi previsti per la fine dei tempi. Si veda ancora *Visione* 7 vii, 8; BERGER, *Die griechische Daniel-Diegesis*, p. 91; il passo dalla *Vita di s. Andrea* che sarà riportato integralmente *infra* in nota 129; e *Visione* 3 v, 12, dove il re cattivo è chiamato ἐκ μήτρας γυναικὸς πόρνῃς. Si veda ancora *Oracula Sibyllina* libro III, v. 92; COLLINS, *art.*

καὶ... βασιλεύσει...	וְיִמְלֹךְ עַל הָעָם	e regnerà sullo stato
ἐπὶ τὴν Ἑπτάλοφον ⁽¹²⁴⁾	עַל הָעֵפְטָלוֹפּוֹן	eptalofon
ἔτη τρία καὶ ἡμισυ ⁽¹²⁵⁾	שְׁנָתַיִם וְחֵמֶשׁ	tre tempi e mezzo
καὶ ποιήσει ἀνομίαν	וַיַּעַשׂ עֲוֹן גָּדוֹל	e compirà un peccato
μεγάλην ⁽¹²⁶⁾		grande
οἷα οὐ γέγονεν ἀπὸ	כִּי לֹא נִשְׁמַד מֵעוֹלָם	che non si fece simile
καταβολῆς κόσμου ⁽¹²⁷⁾	מֵהַבְרָאָה עוֹלָם	dalla creazione del
		mondo
Οὐδ' οὐ μὴ γενήσεται	וְעַד כֵּן	[né si farà] fino alla
μέχρι τέλος ⁽¹²⁸⁾		sua fine
καὶ συνζεύξει υἱὸν	וְיִשְׁתַּחֲוֶה בָנִים	perché accoppierà
μετὰ μητρός [καὶ]	עִם אִמָּתָם	figli con le loro madri
ἀδελφὸν μετὰ	עִם אֲחֵיהֶם וּבָנֵיהֶם	e fratelli con le loro
ἀδελφῆς καὶ πατέρα	אֲחֵיהֶם	sorelle e figlie con i

cit. (*supra* nota 2), pp. 66-71. Il motivo veniva poi recepito in maniera velata in alcuni testi apocalittici ebraici (vedasi EVEN ŠEMU'EL, *Midreshey Gheullah*, cit., p. 244). Come si vede, l'autore della nostra Visione si è limitato a menzionare la venuta del re nordico evitando di dilungarsi su altri elementi connessi con questo motivo nell'immaginario cristiano.

(¹²⁴) La citazione dalla seconda versione della *Visione* 7 viii, 1, dove si parla della regina malvagia il cui regno precederà la fine dei tempi (come detto nella nota precedente); ma se ne veda pure *ibidem* la prima versione e si confronti con il passo dalla *Vita di s. Andrea* che sarà riportato integralmente *infra* in nota 129. Per il termine ἑπτάλοφος si veda *supra* nota 108.

(¹²⁵) La citazione da *Visione* 1 105, dove ci si riferisce al periodo immediatamente successivo alla venuta dell'Anticristo con ovvio richiamo della famosa profezia di Daniele (7:25; 9:27; 12:7) sulla quale è superfluo insistere in questa sede. Si veda: P. VOLZ, *Die Eschatologie der jüdischen Gemeinde im neutestamentlichen Zeitalter*, Tübingen 1934², pp. 143-144 e la tabella inserita da BERGER, *Die griechische Daniel-Diegeese* tra le pp. 148 e 149. Per un esempio di testo ebraico simile: *Nistaroth rabbi Šimon bar Yohai* nella versione riportata da A. JELLINEK, *Bet ha-Midrash* IV, Leipzig 1853 (ristampa: Gerusalemme 1967), pp. 121-122.

(¹²⁶) La citazione da *Visione* 7 vii, 2, dove il riferimento è al malvagio re nordico. Per passi paralleli si veda BERGER, *Die griechische Daniel-Diegeese*, e il passo dalla *Vita di s. Andrea* che sarà riportato integralmente *infra* in nota 129.

(¹²⁷) La citazione da *Visione* 7 vi, 1 dove sono descritti gli eventi che avranno luogo immediatamente prima della fine dei tempi. Il motivo era diffusissimo: si veda BERGER, *Die griechische Daniel-Diegeese*, pp. 70-75. Si veda ancora quanto messo insieme da Yigael YADIN, *Meghillath Milhemeth Beney Or Bi-Beney Choshekh mi-Meghilloth Midbar Yehudah*, Gerusalemme 1955, pp. 261-262, nota alle righe 11-12 (in ebraico).

(¹²⁸) La citazione da *Visione* 3 iii, 14. Cfr. *Visione* 8 47 e il passo dalla *Vita di s. Andrea* che sarà riportato integralmente nella nota seguente.

μετά θυγατρὸς⁽¹²⁹⁾ויהיה הם [האב] גדול
והיה כלם⁽¹³⁰⁾ כאלה
היה

loro padri
e l'impurità sarà
enorme e più grave di
qualsiasi impurità
della Torah
e Iddio volgerà lo
sguardo su tutta la
terra

καὶ... κύριος ὁ θεὸς...
ἐπιβλέψει ἐπὶ πᾶσαν
τὴν γῆν⁽¹³¹⁾

ויבט יי' אל כל
פני האדמה

(¹²⁹) La citazione da *Visione* 7 vii, 3 (figli con madri e figlie con padri) e *Visione* 3 iii, 3 (fratelli con sorelle). Per il motivo diffusissimo nella letteratura apocalittica vedasi BERGER, *Die griechische Daniel-Diegesse*, pp. 89-90. Particolarmente notevole sembra a questo proposito il passo dalla *Vita di s. Andrea*, pp. 262-264, ll. 3860-3864 che si potrà raffrontare con il passo della nostra *Visione* che comincia con «e s'eleverà dal nord un criminale»: Τότε ἐγερθήσεται ἀραήγλικός (?) τις υἱὸς τῆς ἀνομίας καὶ βασιλεύσει ἐν τῇ πόλει ταύτῃ ἔτη τρία ἡμισυ, καὶ ποιήσει ἀνομίαν γενέσθαι, οἷα οὐ γέγονεν ἀπ' ἀρχῆς κόσμου, οὐδ' οὐ μὴ γενήσεται. Καθεσθεις γὰρ δογματίσει τοιαῦτα ὅπως μίγνυται πατήρ θυγατρὶ καὶ υἱὸς μητρὶ καὶ ἀδελφὸς ἀδελφῇ. Volendo si potrebbe magari anche sostituire questa citazione al mosaico costruito sopra da più fonti a partire da καὶ ... ἀναστήσεται ἀπὸ βορρᾶ ποιῶν ἀνομίας. Non lo si è fatto per non creare l'impressione di una dipendenza diretta, che peraltro non sarebbe del tutto improbabile se questa *Vita di sant'Andrea* fosse effettivamente anteriore al secolo x, come ipotizzato da Mango (C. MANGO, *The Life of Saint Andrew the Fool Reconsidered*, in *Rivista di Studi Bizantini e Slavi* 2 [1982], pp. 297-313 [ristampato in IDEM, *Byzantium and its image*, London 1984, n° VIII]). Si noti ancora che nel testo ebraico l'autore usa per accoppiare un termine post-biblico (גון – si veda JASTROW, *A Dictionary* cit. *supra* nota 28, s.v. גון). Si noti ancora che la dissolutezza sessuale viene generalmente attribuita nei testi apocalittici a una dilagante corruzione di costumi (cfr. EVEN ŠEMU'EL, *Midreshey Gheullah* cit., pp. 42-43) ed è più generalmente associata all'idea che la venuta del Messia sarà preceduta da una estrema diffusione della sfrontatezza (*Talmud Babil.* Sotà 49b; Sanhedrin 97a). Raramente si attribuisce la dissolutezza sessuale a un decreto dell'Anticristo (cfr. in campo ebraico le descrizioni di Armilus-Ermolao in EVEN ŠEMU'EL, *Midreshey Gheullah* cit., pp. 102-103, 223), con possibile intento moralizzante (*ibidem*, pp. 223, 227) ma forse anche con allusione ai presunti decreti di Adriano, ai quali la tradizione ebraica attribuisce la rivolta di Bar Kokhbà. E non sarà forse superfluo aggiungere che anche al regno di Adriano si allude nelle Visioni sibilline con espressioni simili a quelle delle Visioni di Daniele.

(¹³⁰) Il testo ebraico presenta qui una sgrammaticatura, perché נקבה è femminile. Questo confermerebbe la dipendenza da una fonte greca in cui il termine corrispondente doveva essere maschile (ad esempio ὁ βρώμος come si vedrà nella nota seguente). Questo tipo di sgrammaticature è assai frequente nei testi ebraici medievali. Si veda a questo proposito R. BONFIL, *Tra due mondi. Cultura ebraica e cultura cristiana nel medioevo*, Napoli 1996, pp. 28-29.

(¹³¹) La citazione dalla *Vita di s. Andrea*, p. 264, ll. 3872-3873, preceduta nella fonte da καὶ ἀναβήσεται ἡ σαπρία καὶ ὁ βρώμος ὡς βδέλυγμα ἐνώπιον κυρίου.

καὶ... κελεύσει θεὸς καὶ ταραχθήσεται ὑπὸ πυρὸς οὐρανοῦ ⁽¹³²⁾	וַיְסַדֵּף עִירָהּ רֹמָה הַחַיִּים אֵשׁ שָׁמַיִם וְלֹא יִהְיֶה שְׁעָה בַּיָּם וּבַבֹּשֶׁת מִתְרַחֵץ יְיָ צְבָאוֹת עַל נִבְלָתָם	e incendierà le città della colpevole Roma fuoco celeste né vi sarà salvezza in mare né in terraferma dall'ira di Dio Sabaoth a causa dei loro crimini
τότε ἀφανίσει αὐτὸν κύριος ἐκ προσώπου τῆς γῆς ⁽¹³³⁾	וְיִמְחָק יְיָ אֱלֹהִים שְׁבֹט הָעוֹלָם	e metterà a morte il Signore Iddio lo scettro della malvagità
ἀπὸ δὲ τῶν ἡμερῶν ἐκείνων μακάριοι οἱ κατοικοῦντες ἐν Ῥώμῃ ἢ ἐν Ῥίζα	וְאַשְׁרֵי לְיוֹשֵׁב בָּיָם הַזֶּה בְּרֹמָה	e beato quel giorno chi abiterà a Roma
ἢ ἐν Ἀρμενοπέτρῃ ἢ ἐν Στροβύλῃ ἢ ἐν	וּבְסַלֹנִיקָה [] [] וּבְסִקְלָאן וּבְרִיִּיה וּבְשֶׁטְרוֹגְלוֹן ⁽¹³⁴⁾ וּבְאַסִּינְיָד ⁽¹³⁵⁾	e a Saloni[cco] [--] e in Sicilia e a Verria e a Stroggylon e a Assiniad

(¹³²) La citazione da *Visione* 7 vii, 6 dove è descritta la reazione divina alle azioni del malvagio re nordico. Cfr. con la *Visione* armena citata da BERGER, *Die griechische Daniel-Diegesse*, p. 91 e con *Visione* 3 i, 7 dove è menzionato un re ismaelita che ταπεινώσει τὴν μεγίστην Ῥώμην. Il nostro autore sembra però aver preferito l'espressione più velata *colpevole Roma* che possiamo presumere conoscesse da fonte postbiblica (ad esempio dal midrash *Mekhilta*, ed. HOROWITZ, p. 236) oppure dal Targum gerosolimitano, anche essa comunque allusiva a Costantinopoli (si veda ad esempio il Targum gerosolimitano, ms. Neofiti, a Num. 24:9) e più ancora il Targum attribuito a Yonathan: יְד וְשִׁצִי שְׁבֹתָא דְּמַסְזִיד מִן קִרְסָא דְּחִיבָא וְיָקִים שְׁלִים מְדִבְיָה עֲקֵב וִיב. Questi ultimi dati mi sono stati suggeriti dall'amico Avigdor Shinan, che qui ringrazio sentitamente.

(¹³³) La citazione da *Visione* 3 v, 19 dove è descritta la pena dell'Anticristo, detto υἱὸς τῆς ἀπωλείας, corrispondente al figlio della malvagia della *Visione* ebraica (si veda *supra* nota 123).

(¹³⁴) Si veda *supra* note 30 e 116.

(¹³⁵) Vera von Falkenhausen mi fa notare che nella traduzione paleoslava della Vita di Sant'Andrea è menzionata a questo punto (vedi per completezza la citazione della nota seguente) la città di Arsinoe, località situata sulla costa meridionale dell'Asia minore. Non sarebbe quindi del tutto irragionevole ipotizzare una relazione tra Assiniad del testo ebraico e Arsinoe del testo paleoslavo. Metropolit MAKARIJ, *Belikija Minei Jetji, Oktjabr*, 1, Sanktpeterburg 1870, p. 212. Su Arsinoe, F. HILD ~ H. HELLENKEMPER, *Kilikien und Isaurien*, Wien 1990 (Tabula Imperii Byzantini, 5), I, p. 198.

Καρυουπόλει⁽¹³⁶⁾

ἐν ταύταις ταῖς
πόλεσι καὶ τόποις
ἀναπαύσονται
Καὶ συναχθήσονται
ἐν τῇ Ἑπταλόφῳ καὶ
συγκροτήσουσι
πόλεμον⁽¹³⁷⁾

[καὶ] θυμωθήσεται ὁ
θεὸς⁽¹³⁸⁾
καὶ αἱ νῆσοι
ἐρημωθήσονται⁽¹³⁹⁾

καὶ... ἐκλείψει πᾶς
καρπὸς ἀπὸ
προσώπου τῆς γῆς⁽¹⁴⁰⁾
καὶ... γενήσεται ἥχος
ἐν τῷ οὐρανῷ⁽¹⁴¹⁾
καὶ... σεισμὸς ἐκ τῆς

וּבְאַרְמֵנוֹפֶטְרָא
וּבְסְטְרוֹבִילֹן בְּעֵלְמָה
וּבְשֵׁבַע מְקוֹמֵי
וְעַכְשָׁא
[וּבְעַפְטָלוֹפֹן] וְיִבְחֲרוּ
עַמֵּי רַבִּים

וְיִצְעַק יְיָ אֱלֹהֵי בְרִית
עַל יוֹשְׁבֵי כָּל הָאִיִּים
וְיִגְדֹל בְּנִלְחָם וְיִסְבֹּב
בָּא []
הַגָּדוֹלָה

וְיִהְיֶה הַפְּרוֹת וְעֵשֶׂב
הַשָּׂדֶה לְדוֹן

וְיִהְיֶה סַעַר רַעֲמִים
בְּסַמִּים
וְיִהְיֶה סַעַר רַעֲמִים

e in Armenopetra e a
Strobilon beato chi
abiterà in quei luoghi

e nell'Eptalofon
com[batteranno]
molti popoli

e il Signore Iddio
volgerà la Sua ira
contro gli abitanti in
tutte le isole e li
manderà in esilio e li
insedierà nella [--]
grande
e i frutti e le piante
del campo saranno
magri
e vi sarà tempesta di
lampi in cielo
e tuoni grandi in terra

⁽¹³⁶⁾ La citazione dalla *Vita di s. Andrea*, p. 264, ll. 3879-3882. E si veda *supra*, nota 129, sulla possibilità di una dipendenza diretta. Comunque sia, sembra assai chiaro che tanto il nostro autore quanto quello della *Vita di s. Andrea* fanno riferimento alle stesse idee. D'altra parte va notato che a questo punto le Visioni greche insistono piuttosto sulla buona sorte toccata a coloro che saranno morti prima degli eventi catastrofici (cfr. *Visione 1* 21-23; *Visione 7* ix, 17; *Visione 7* vii, 6 *ibid.* xii, 11; *Visione 8* 58).

⁽¹³⁷⁾ La citazione da *Visione 1* 56-57. E si veda pure *ibid.* 29: Οὐαί σοι Ἑπτάλοφε ... ὅταν κυκλωθῇς ὑπὸ στρατοπέδου πολλοῦ. Cfr. pure *Visione 3* ii, 16; *Vita di s. Andrea*, cap. 213, p. 857.

⁽¹³⁸⁾ La citazione da *Visione 4* iv, 1.

⁽¹³⁹⁾ La citazione da *Visione 2* i, 5. Espressione identica in *Visione 5* 10-11. Cfr. *Visione 3* i, 3 dove il riferimento è al re saraceno in procinto di invadere la 'Romania' e le isole. Cfr. pure *Vita di s. Andrea*, p. 266, ll. 3887-3888. L'intera figura procede naturalmente da Ez. 39:6.

⁽¹⁴⁰⁾ La citazione da *Visione 7* xii, 6. Si veda pure *ibid.* xii, 29 ed altri passi simili in BERGER, *Die griechische Daniel-Diegeese*, p. 123.

⁽¹⁴¹⁾ La citazione da *Visione 8* 17. E si cfr. con *Visione 7* i, 1; v, 3 ed altri passi simili in BERGER, *Die griechische Daniel-Diegeese*, pp. 43-46, 61-62. In *Visione 3* v, 3 sono menzionati esplicitamente κεραυνοί.

γῆς φοβερός ⁽¹⁴²⁾	ואש מן שמים כבוד ⁽¹⁴³⁾ וילחם יושבי הארץ פגרים רבים בלא קבורה יהיו לפני האדמה ה[בהם]ה ועופות רמש הארץ ואשר בכל פני האדמה לגבלות ⁽¹⁴⁴⁾	e un pesante fuoco dal cielo infiammerà gli abitanti della terra molti cadaveri insepolti saranno di fronte alla terra e a[nimal]i e volatili e striscianti e qualsiasi essere sopra la terra si ridurranno in cadaveri
[καὶ] θυμωθήσεται ὁ θεός ⁽¹⁴⁵⁾ [καὶ] βρέξει... πῦρ ἐπὶ τὴν γῆν ⁽¹⁴⁶⁾ καὶ τὰ ὕδατα ἀποφρύξουσιν ⁽¹⁴⁷⁾	ויעזוב יי' אלים וים[סיר] את אש בו וישפין את המים וידעם את הימים [] וידעם וידחח נלדם	e il Signore Iddio si volgerà irato e vi farà piovere il Suo fuoco e rovescerà l'acqua e porrà i mari in tempesta [---] e ne farà tuonare e ribollire le onde
καὶ γενήσονται λιμοί, σεισμοί, καταποντισμοί... ⁽¹⁴⁸⁾	היו בלי [מה] אפס וזהו ושלסן ועליל אותם במצולה גרי היים יבלעם	Succederanno catastrofi e li rigetterà e li sprofonderà nell'abisso marino gli abitanti del mare li ingoieranno
καὶ τὰ... τεῖχη	ומבצריהם [לארץ יגיעו]	e le loro fortezze

⁽¹⁴²⁾ La citazione da *Visione* 7 v, 3. E si riveda la nota precedente.

⁽¹⁴³⁾ Da notare l'attributo al maschile, come in Ger. 48:45, qui probabilmente anche per via del greco τὸ πῦρ.

⁽¹⁴⁴⁾ Per tutto questo passo non abbiamo suggerito paralleli da Visioni greche in quanto sembra probabile che si tratti piuttosto di libera elaborazione dei passi biblici relativi alle guerre di Gog e Magog (cfr. Ez. 38:19-20; 39:11-15), forse anche con qualche reminiscenza di Amos 7:18-8:3.

⁽¹⁴⁵⁾ La citazione da *Visione* 4 iv, 1.

⁽¹⁴⁶⁾ La citazione da *Visione* 1 110.

⁽¹⁴⁷⁾ La citazione da *Visione* 1 104. E cfr. ibid. 23-24.

⁽¹⁴⁸⁾ La citazione da *Visione* 1 102-103. E cfr. ibid. 94-99; *Visione* 3 iii, 10. E non sembra irragionevole che la scelta dell'oscuro termine biblico בלימ sia stata dettata dall'assonanza del greco λιμοί.

πесоῦνται⁽¹⁴⁹⁾

אלא [] לארץ ויהא
בזבח

[saranno ridotte a
terra] ma [—] a terra
ed egli in mezzo ad
essa

οἱ πλείοντες τὴν
θάλασσαν ἐκεῖ
θρηνήσωσιν⁽¹⁵⁰⁾

שיבאו מפרשׁ ע'
להאבל עלה ל] פ] א'
עידו ק] ובי זה []
אשר עשׁ []
ממנה

che verranno i
marinai a levar
luttuosi lamenti per
essa al [cospetto] di
[—] della [nostra città
santa] e che questo [—
—] che dieci [—] da

καὶ τὰ διαβαινόμενα
πλοῖα

הולכים ובאים עם
תופסו [אמר] זה לזה
ה[א]ן ואף העיד שאמר
כל[ל] [ה]
יפיסו [ו]ש כל [ה] ארץ

vanno e vengono
sulle navi e si dicono
l'un l'altro non è
questa la città che
dissero perfetta in
bellezza gioia di tutta
la terra

μέλλουσι θρηνεῖν
τὴν Ἑπτάλοφον⁽¹⁵¹⁾
τῷ γὰρ καιρῷ
ἐκεῖν... ἡ
βασιλεία... δοθήσεται
ἐν τῇ Ῥώμῃ⁽¹⁵²⁾

ומאבלים עליה
ס'ס [ס] ובימים ההם
ינתן המלכות ברום

e levano luttuosi
lamenti
[quaranta] giorni e in
quei giorni il regno
sarà dato a Roma...

Possiamo dunque concludere che l'Autore della Visione aveva senz'altro una certa dimestichezza con la produzione apocalittica cristiana scritta in lingua greca. Per quanto seducente possa essere la tentazione

⁽¹⁴⁹⁾ La citazione da *Visione 1* 30. E cfr. *Visione 1*, 1; *Visione 5* 6; *Visione 7* ix, 4 ed altri passi simili in BERGER, *Die griechische Daniel-Diegesen* cit., p. 94.

⁽¹⁵⁰⁾ La citazione da *Visione 7* ix, 5 con lieve modifica (il testo nella fonte è: ἵνα ἐκεῖ θρηνήσωσιν οἱ πλείοντες τὴν θάλασσαν. Il motivo proviene da Thr. 2:15, come si può inferire anche da quanto seguirà, ma è frequente anche nelle Visioni greche. E si vedano altri passi simili in BERGER, *Die griechische Daniel-Diegesen*, pp. 92-100.

⁽¹⁵¹⁾ La citazione da *Visione 1* 95-96. E cfr. *Vita di s. Andrea*, p. 278, ll. 4045-4047.

⁽¹⁵²⁾ La citazione da *Visione 7* ix, 9. E si veda per passi simili in altre Visioni greche BERGER, *Die griechische Daniel-Diegesen*, pp. 97-98. Da notare pure che la forma dell'espressione è fuori dal comune tanto in ebraico quanto in greco, dal che si potrebbe forse inferire che l'ispirazione dell'autore della nostra Visione proveniva da fonte simile a quella che ispirava la *Vita di s. Andrea*, loc. cit., dove il testo è: δοθήσεται τὸ βασίλειον τῇ Ῥώμῃ. Il motivo era comunque comune già nella letteratura sibillina (COLLINS, art. cit. *supra* nota 2, p. 11).

di ipotizzare una dipendenza testuale vera e propria da due o tre delle fonti greche utilizzate per il mosaico⁽¹⁵³⁾, allo stato attuale della ricerca sarebbe forse avventato pretendere tanto. Ma basta aver stabilito la somiglianza fra le espressioni messe qui in parallelo per delineare con sicurezza alcuni tratti del profilo culturale del nostro autore.

In primo luogo, notiamo che mentre per alcuni motivi o espressioni letterarie non sembra esistano paralleli nelle fonti ebraiche⁽¹⁵⁴⁾, il contrario è vero per le fonti cristiane: tutti i motivi o le espressioni apocalittiche del nostro testo hanno preciso riscontro parallelo in una o più fonti greche.

Secondo, diversi indizi sembrano indicare che oltre alla Bibbia, l'Autore della Visione conosceva verosimilmente il Targum⁽¹⁵⁵⁾ come pure alcune opere della produzione rabbinica postbiblica: il fatto d'aver preposto alla Visione il versetto dal libro di Abacuc⁽¹⁵⁶⁾, l'uso del termine חסד nel senso di icona⁽¹⁵⁷⁾, l'uso dell'espressione Rocca Magna per indicare il regno del male⁽¹⁵⁸⁾. Eppure, contrariamente ad altre opere apocalittiche ebraiche, che pure possono aver recepito qua e là alcuni motivi cristiani, la relazione della nostra Visione con la produzione ebraica postbiblica resta nell'ombra.

Terzo, per quanto evidente sia nella nostra Visione la tendenza a usare stile biblico (come peraltro è pure il caso delle Visioni greche), sembra che il nostro autore abbia prediletto proprio espressioni e idiommi correnti nelle Visioni greche, in netto contrasto con gli altri autori ebrei di testi apocalittici.

Quarto, come abbiamo visto più sopra, Liutprando registrava nella sua relazione l'esistenza di simili Visioni tra i greci e i saraceni. Quale la

(153) V. ad esempio *supra* nota 129.

(154) Cfr. *supra* i testi ai quali si riferiscono le note 150, 151, 152 e forse anche 120.

(155) Cfr. *supra* i testi ai quali si riferiscono le note 28, 98, 129, 132 e forse anche 120.

(156) V. *supra* nota 38.

(157) V. *supra* nota 49.

(158) L'uso di questa espressione potrebbe derivare da Dan. 4:24 da associare a Βαβυλὼν ἡ μεγάλη di *Visione* 7 1, 3 e che nello spazio greco si sarà magari anche associata all'incendere dell'Islam (cfr. BERGER, *Die griechische Daniel-Diegeese*, pp. 43-56, e particolarmente 46-47). All'autore ebreo sarà invece sembrato più adatto servirsi di חסד che (come già notato da GINZBURG, *Ghinzey Shechter* cit., p. 320) nella tradizione midrashica era associato con il regno del male, in genere Roma, μεγίστη Ῥώμη. La formulazione del passo ebraico sembra inoltre rifarsi a Ger. 34:11 dove compare come *hapax* una simile coniugazione della radice חסד.

fonte della sua conoscenza? Non sembra irragionevole immaginare che i bizantini abbiano fatto fare all'ambasciatore dell'imperatore d'Occidente un giro «turistico» della capitale, mostrandogli quel che secondo loro l'avrebbe interessato, e specialmente la Biblioteca imperiale, dove quelle Visioni saranno state sistemate insieme in uno scaffale o in un armadio apposito. Liutprando conosceva il greco, come si può vedere dal frequente uso di parole greche nei suoi scritti. Egli poteva quindi consultare quelle Visioni senza intermediari e rendersi personalmente conto della loro natura. Altre fonti confermano che nella Biblioteca imperiale erano effettivamente conservati libri contenenti «profezie» relative agli imperatori, e che quelle «profezie» erano «istoriate» in figure di uomini o di animali, ad esempio un leone con in testa la lettera X e sul retro la lettera Φ, a significare che tra Natale (X = Χριστούγεννα) e la festa delle luci (Φ = τῶν φώτων) sarebbe successo qualche cosa all'imperatore indicato dalla figura del leone⁽¹⁵⁹⁾. Liutprando deve aver visto in quella Biblioteca Visioni di Daniele contenenti profezie identiche a quelle contenute in alcuni dei testi che conosciamo. Ne è sicura prova la discussione avuta con Niceforo⁽¹⁶⁰⁾ sul significato della profezia secondo la quale «il leone e il cucciolo scacceranno l'onagro»: i bizantini vi vedevano un segno che l'imperatore e il re dei franchi avrebbero insieme scacciato i saraceni⁽¹⁶¹⁾, mentre Liutprando preferiva invece vedervi il segno della futura vittoria di Ottone padre e di Ottone figlio sul monarca bizantino⁽¹⁶²⁾. Orbene, oltre ad essere nota da altre Visioni sibilline, quella profezia è effettivamente contenuta in due delle note Visioni greche con le identiche parole riportate da Liutprando⁽¹⁶³⁾. Possiamo quindi conclu-

(159) Symeon Magister, ed. cit., pp. 610-611.

(160) Liutprandi *Legatio* cit., p. 204.

(161) «Ait enim: nunc completum iri scripturam quae dicit λέων καὶ σκίανος ὁμοδιώξουσιν ὄναγρον grece ita: latinum autem sic: Leo et catulus simul exterminabunt onagrum. Cuius interpretatio secundum graecos: Leo, id est Romanorum sive graecorum imperator, et catulus, Francorum scilicet rex, simul his praesentibus temporibus exterminabunt onagrum, id est Saracenorum regem Africanum». È naturalmente ovvio che presentando il suo sovrano come *imperator* e quello di Liutprando come *rex* il bizantino intendeva offendere il messo latino.

(162) Leo et catulus, pater et filius, Otto et Otto ... exterminabunt onagrum, id est sylvestrem asinum Nicephorum. La rivalità tra oriente e occidente, simbolizzata con la contrapposizione del leone con l'onagro, andrà poi associata con la simbolica della *Cronaca di Ahimaaz*, sulla quale mi permetto di rimandare al mio *Tra due mondi* cit. (*supra* nota 130).

(163) Cfr. *Visione* 3 n, 14 (καὶ πληρωθήσεται ὅτι λέων καὶ σκύμνος ὁμοῦ διώ-

dere che i testi visionati da Liutprando erano precisamente della medesima natura di quelli presi qui in esame.

Quinto, come dimostrato più sopra, l'autore della Visione aveva dimestichezza con opere della cronografia bizantina *in fieri*, come dimostrano le coincidenze con l'opera di Simeone Magistro, in relazione all'epoca trattata dal nostro Autore⁽¹⁶⁴⁾.

Tutto ciò fa pensare che quasi sicuramente l'autore della Visione aveva accesso alla Biblioteca del palazzo, dove in un reparto erano conservati gli Annali in base ai quali si scriveva la cronografia bizantina contemporanea e in un altro le Visioni apocalittiche che i bibliotecari del palazzo erano riusciti a mettere insieme. Da qui dunque l'ispirazione di comporne una dello stesso tipo. Essendo partigiano di Zoe e di Costantino egli avrà magari anche inteso «profetizzare» che, se i sostenitori del giovane imperatore e di sua madre si fossero comportati accortamente, trascorsi qui «tre anni e mezzo» di tribolazioni, sarebbe finalmente spuntata l'alba dell'epoca messianica.

Infine, possiamo anche avanzare qualche ipotesi da quanto l'autore della Visione *non* incluse nel suo testo. Pur delineando il periodo di benessere che avrebbe preceduto la venuta dell'Anticristo, evitò accuratamente di usare toni superlativi che potessero convogliare l'idea di una realtà soprannaturale⁽¹⁶⁵⁾. A proposito dell'Anticristo, evitò pure di menzionarne le caratteristiche sataniche⁽¹⁶⁶⁾. Anzi, nel descrivere la dissolutezza futura nel tempo dell'Anticristo, la attribuì ad imposizione di quest'ultimo piuttosto che ad un generale dilagare di tendenze immorali⁽¹⁶⁷⁾, senza peraltro scordarsi di sottolineare che non sarebbe mancato in quei frangenti chi avrebbe persistito sulla retta via. Anche nella descrizione della catastrofe finale non si lasciò andare in descrizioni straordinariamente sovranaturali, limitandosi piuttosto a poche immagini stereotipiche correnti (tuoni, lampi, fuoco celeste, tempeste). Perfi-

ξουσιν ὄναγρον); *Visione* 4 v, 10 (καὶ τότε πληρωθήσεται ἡ προφητεία ἡ λέγουσα ὅτι κύων καὶ σκύμνος διώξουσιν ὄναγρον). Invece di κύων devesi probabilmente leggere λέων (v. SACKUR, *Sibylla Tiburtina* cit., p. 123).

⁽¹⁶⁴⁾ V. JENKINS, *The Chronological Accuracy of the 'Logothete'* cit. (*supra* nota 76).

⁽¹⁶⁵⁾ V. *supra* nota 122.

⁽¹⁶⁶⁾ Se ne veda una rassegna nella tabella inserita da BERGER, *Die griechische Daniel-Diegesen*, tra le pp. 116-117 e quanto ivi detto a pp. 115 e segg. Cfr. con *Sefer Eliyyahu* (EVEN ŠEMU'EL, *Midreshey Gheullah*, p. 42); *Sefer Zerubavel* (*ibid.*, p. 79), *Aggadot Yemot ha-Mashiah* (*ibid.*, p. 96).

⁽¹⁶⁷⁾ V. *supra* nota 129.

no la catastrofe imminente su Bisanzio viene delineata in toni relativamente delicati e allusivi, parlando per esempio di «colpevole Roma» e non di Eptalofon e facendo l'elenco di località lontane dove «beato chi vi risiederà»⁽¹⁶⁸⁾. Insomma, pur trattandosi di testo apocalittico, esso è stato composto da un autore profondamente realista, in toni familiari all'esperienza corrente degli uomini e delle donne della sua epoca, che avevano pur visto la cometa nel cielo, tuoni, lampi incendiari e tempeste, evitando accuratamente immagini di creature mostruose e descrivendo la catastrofe futura in termini di profonda ma realistica crisi nazionale. Piuttosto che come «profeta di sventura», egli appare insomma come persona esperta di politica e di psicologia.

Il nostro autore emerge dunque come persona vissuta in una delle epoche più agitate della storia bizantina, tanto per i cristiani quanto per gli ebrei. Uomo di notevoli capacità letterarie e di profondo senso della politica e della storia, era in rapporti di familiarità con i circoli vicini a Zoe e Costantino. Si trovava a suo agio tanto nello spazio culturale ebraico quanto in quello cristiano, tra i quali non pare scorgesse soluzione di continuità. Chi sia disposto a pensare che la sua predilezione per Daniele non si sia limitata al livello formale e alla semplice adozione di uno stereotipo modello letterario ma sia stata dettata invece da vera e propria identificazione psicologica⁽¹⁶⁹⁾, si sentirà probabilmente autorizzato a inferire pure una certa misura di identità di concezione della storia degli ebrei come storia di «santi dell'eccelso» (Dan. 7:22 – vide *supra* nella traduzione del testo della Visione), che «splenderanno con celeste splendore» (Dan. 12:3) in costante fedele attesa dell'epoca messianica⁽¹⁷⁰⁾. Figura di genuino leader sociopolitico ebreo bizantino a cavallo fra il nono e il decimo secolo, avrà naturalmente svolto a palazzo le consuete funzioni di intercessione a favore della sua gente, che la società ebraica considerava condizioni necessarie e sufficienti per giustificare la frequentazione dello spazio socioculturale non ebraico, nonostante le pericolose tentazioni che esso poteva presentare a chi osasse avventurarsi in esso. Se era ancora in vita dopo il 919, Romano Lecapeno lo avrà sicuramente allontanato dal palazzo e la sua sorte sarà stata quella degli altri suoi correligionari perseguitati da questo monarca.

Hebrew University of Jerusalem

Roberto BONFIL

⁽¹⁶⁸⁾ V. *supra* nota 132.

⁽¹⁶⁹⁾ V. *supra* nota 44.

⁽¹⁷⁰⁾ V. COLLINS, *op. cit.*, pp. 153-184, 191-222.

POST SCRIPTUM

Al momento di licenziare questo articolo per la stampa, Vera von Falkenhausen mi suggerisce un'ulteriore possibilità di interpretazione dell'enigmatico *signum* di Michele III, che (cf. p. 29) è indicato nella pergamena come ARB. La mia ipotesi sulla presenza, nell'originale, di una M come iniziale del nome Μιχαήλ, erroneamente interpretata da un copista come l'iniziale della parola *minyan*, «numero» (cf. pp. 34-35), si rivelerebbe inutile, in quanto esiste la possibilità che l'espressione *del cui nome il segno sarà il numero ARB* abbia un'altra più suggestiva spiegazione.

Il numero che designa Michele III potrebbe infatti essere collegato alla continuazione del Κανὼν βασιλέων tolemaico, riportato, ad esempio, nel manoscritto Vaticano greco 1291, f. 17r⁽¹⁾. Qui, accanto al nome di Michele III compare il numero ,αϣ' (= 1190), indicante gli anni che separano l'inizio del governo di Filippo di Macedonia dalla morte di Michele III.

La corrispondenza dei numeri non è esatta, perché, mentre la lettera A indica 'mille' sia in ebraico che in greco, e ugualmente la lettera B corrisponde al 'due' in ebraico e in greco, la lettera R in ebraico equivale a 'duecento', mentre in greco a 'cento'. Quindi ARB in greco sarebbe 1102 (,αϣβ'), in ebraico 1202.

Si potrebbe pensare a due possibilità per spiegare l'incongruenza.

La prima è che l'autore ebraico abbia traslitterato il numero greco ,αϣ' senza badare al diverso valore numerico del *rho*, e che nel testo del frammento si debba leggere, come ultima cifra, § (*Tsadi*) che traslittererebbe il ϣ (*koppa*). In effetti la lettura della terza lettera del *signum* non è molto chiara e non è impossibile che invece di B (*Beth*) si debba leggere § (*Tsadi*).

Tenendo poi presente il fatto che i numeri assegnati ai vari imperatori nella continuazione del Κανὼν tolemaico non sono uguali in tutti i manoscritti di questo testo⁽²⁾, la seconda possibilità è che l'autore abbia consultato un testo bizantino (del Κανὼν tolemaico o un derivato), dove il numero accostato al nome di Michele III fosse non 1190 (,αϣ'), ma 1202, che non è molto distante dal numero del codice Vaticano.

R.B.

(¹) T. JANZ, *The scribes and date of the Vat. gr. 1291*, in *Miscellanea Bibliothecae Vaticanae*, X, Città del Vaticano 2003 (Studi e Testi, 416), pp. 159-180, in partic. pp. 175 e 177.

(²) H. USENER, *Laterculi regum et imperatorum ab astronomis Alexandrinis conditi et Constantinopoli continuati*, in *MGH, Auctores Antiquissimi*, XIII, 1, Berlin 1894, pp. 438-455.

ΧΡΟΝΟΣ ΦΥΕΙ Τ' ΑΔΗΛΑ ΚΑΙ ΦΑΝΕΝΤΑ ΚΡΥΠΤΕΤΑΙ

EIN BEI DEN BYZANTINERN BELIEBTES SOPHOKLES-ZITAT(*)

I. VORBEMERKUNG

Die Frage der Rezeption der altgriechischen Literatur seitens der Byzantiner bedarf keiner Beweisführung; sie ist in allen Bereichen sowohl der gelehrten als auch der vulgärgriechischen Literatur der Byzantiner von vornherein gegeben. Denn die byzantinische Literatur stellt bekanntlich nichts anderes als eine ununterbrochene, den soziokulturellen Begebenheiten angepaßte Fortsetzung der altgriechischen Literatur dar⁽¹⁾. Das wichtigste Verbindungsglied zwischen den beiden Literaturen, die gemeinsame Sprache, die zwar im Verlauf der Jahrhunderte einige natürliche Veränderungen erfahren, aber in ihrer Substanz fortbestanden hat⁽²⁾, erlaubte sogar die Übernahme ganzer, kleinerer oder

(*) Dieser Aufsatz stellt meinen Beitrag zur ungedruckten Festschrift *Thesaurismata Gottingensia* (Göttingen 2002, S. 49-64) für Rolf HEINE dar.

(1) Man vgl. z.B. F. G. MAIER, *Byzanz*, Frankfurt am Main 1973 (Fischer Weltgeschichte 13), S. 37: "In der spätantiken Synthese von Christentum und hellenistischer Bildung blieb die geistige Tradition der Griechen Grundlage der byzantinischen Kultur – nicht vermittelt, sondern in einem direkten Überlieferungszusammenhang". Vgl. auch G. MORAVCSIK, *Einführung in die Byzantinologie*, Darmstadt 1976, S. 16: "Als, trotz mannigfacher ethnischer Mischprozesse, wie sie u.a. die slavische Einwanderung des 6. Jahrhunderts verkörpert, gleichwohl gradlinige Nachfahren der Altgriechen sind die byzantinischen Griechen durch sprachliche und kulturelle Kontinuität mit ihren Vorfahren verknüpft".

(2) Über die ununterbrochene Kontinuität der griechischen Sprache von der Antike bis zur Gegenwart s. H. STEINTHAL, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern*, 1. Aufl., Berlin 1863, S. 411-413: "Die neugriechische Sprache ist eine der verwundersamsten Erscheinungen in der Geschichte der Sprachen. Man darf sie nicht bloß nicht neben die romanischen Töchter Sprachen stellen; sondern ihr Verhältnis zum Alt-Griechischen ist auch noch ein anderes als das des Neu-Deutschen zum Alt-Deutschen. So geneigt auch Mancher ist (in Erinnerung des unsäglichen Elends, das seit Alexander über Hellas hingegangen ist), das Dasein von Griechen nach Körper und Sprache völlig zu leugnen: so

größerer Textpassagen und deren Einbettung in wörtlicher oder modifizierter Form in die eigene Textumgebung.

Es fehlt zwar an einschlägigen Untersuchungen und statistischen Aufstellungen, aber der langjährige Umgang mit dem byzantinischen Schrifttum suggeriert einem den sicher nicht täuschenden Eindruck, daß sich in Byzanz nach Homer vor allem die Tragiker großer Beliebtheit erfreuten. Aischylos scheint – vermutlich aufgrund seiner erhaben-altertümlichen Diktion – nicht so häufig wie Sophokles und Euripides zitiert worden zu sein. Wer von diesen beiden Dichtern im byzantinischen Schrifttum am häufigsten zitiert wird, bedarf noch der Klärung, ist aber für unsere Fragestellung unerheblich.

II. DAS ZITAT DES JOHANNES CHORTASMENOS

Im folgenden geht es um ein inzwischen einwandfrei identifiziertes Sophokles-Zitat, von dessen Präsenz im Schrifttum der Byzantiner bisweilen alles andere geglaubt wurde, als der Untertitel des vorliegenden Aufsatzes beteuert. Somit sind einerseits die Vorgeschichte dieses Aufsatzes angedeutet und andererseits sein Rechtfertigungsgrund geliefert worden. Als ich mich nämlich Mitte der 70er Jahre mit der Auswertung der einschlägigen Texte für meine Habilitationsschrift befaßte⁽¹⁾, stieß ich auf folgendes Zitat des Johannes Chortasmenos:

kann doch die neuere Sprachforschung nicht umhin, in der Sprache der heutigen Griechen eine Gestaltung anzuerkennen, die sich nicht bloß enger an die alte Sprache anschließt, als das heutige Deutsch an das Karls des Großen, sondern die sogar in manchen Formen alterthümlicher ist als die alte griechische Schriftsprache, die uns Formen aufbewahrt hat aus jener Zeit, wo Gräken und Italer noch nicht geschieden waren (...) und andererseits zeigt die griechische Sprache eine Zähigkeit, die wohl alles übertrifft, was man erwarten dürfte. Es ist hier nicht ein außerhalb der Geschichte vegetirendes Völklein, wie die Litauer, sondern das hervorragendste Volk der Weltgeschichte". Vgl. auch R. BROWNING, *Medieval and Modern Greek*, 2. Aufl., London 1983, S. 2: "Perhaps connected with this continuous identity over some three and half millenia is the slowness of change in Greek. It is still recognisably the same language today as it was when the Homeric poems were written down".

(¹) Es handelt sich um meine Untersuchung *Die byzantinischen Grabreden. Prosopographie, Datierung, Überlieferung. 142 Epitaphien und Monodien aus dem byzantinischen Jahrtausend*, Wien 1994 (Wiener Byzantinistische Studien, XIX: im folgenden: *Byzantinische Grabreden*).

- (1) Ὡς χρόνου φύσις, ἢ πάντα μὲν τᾶδηλα φύουσα, κατὰ τὴν τραγωδίαν, τὰ δὲ φανέντα κρύπτουσα⁽⁴⁾.

Was mich dabei neugierig machte, war folgende Angabe des Herausgebers in seinem Similienapparat: "Fragmentum adhuc ineditum e.g. restitutum: Ὡς χρόνου φύσις, / ἢ πάντα μὲν τᾶδηλα τοῖς βροτοῖς φύει, / φανέντα κρύπτεις κτλ. Cf. Fr. adesp. 511 N". Das habe ich natürlich vorerst geglaubt und im Gedächtnis behalten. Doch im Verlauf der Lektüre weiterer byzantinischer Texte stellte ich zu meiner Verwunderung fest, daß es sich bei dem besagten Zitat des Johannes Chortasmenos keineswegs um ein "Fragmentum adhuc ineditum" handelt und daß es auch keines Wiederherstellungsversuchs bedarf, da es, wie ich anschließend unschwer herausfand, ein Zitat aus dem sophokleischen Aias ist⁽⁵⁾. Das habe ich seinerzeit dem Entdecker und Herausgeber des Johannes Chortasmenos, dem unvergessenen, herausragenden Byzantinisten Herbert Hunger, in einem Brief mitgeteilt⁽⁶⁾.

Das ist ein typisches Beispiel für die Schwierigkeiten, die den Philologen, trotz den vorhandenen Speziallexika, bei der Identifizierung anonym überlieferter oder falsch bezogener Zitate aus der antiken Literatur im Wege standen⁽⁷⁾. Heute, dank des TLG bzw. TLL, ist es meistens

(⁴) Siehe H. HUNGER, *Johannes Chortasmenos (ca. 1370-ca. 1436/37). Briefe, Gedichte und kleine Schriften*. Einleitung, Regesten, Prosopographie, Text, Wien 1969 (Wiener Byzantinistische Studien, VII), S. 139, 8-9.

(⁵) Vgl. Soph. Ai. 646-647:

ἅπανθ' ὁ μακρὸς κάναριθμητος χρόνος
φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται.

Ähnlicher Gedanke auch im sophokleischen Fragment (280 NAUCK):

πρὸς ταῦτα κρύπτε μηδέν, ὥς ὁ πάνθ' ὀρώων
καὶ πάντ' ἀκούων πάντ' ἀναπτύσσει χρόνος.

Zu ὁ πάνθ' ὀρώων | καὶ πάντ' ἀκούων vgl. Γ 277: Ἡελίος θ', ὃς πάντ' ἐφορᾷ καὶ πάντ' ἐπακούεις; s. auch λ 109.

(⁶) "...Was das Tragikerfragment des Johannes Chortasmenos (S. 139,8f.) angeht, so scheint es ein bei den Byzantinern beliebtes Zitat gewesen zu sein; ich habe nämlich verschiedene Variationen dieses Spruches in mehreren byzantinischen Texten gefunden und will sie später in einem Aufsatz zusammenstellen und erörtern. Allerdings erübrigt sich jeglicher Wiederherstellungsversuch, da es sich dabei, wie ich inzwischen festgestellt habe, nicht um ein neues Fragment, sondern um einen handschriftlich einwandfrei überlieferten Doppelvers aus dem sophokleischen Aias (V. 646f.) handelt" (Brief vom 6. 6. 1978, S. 2).

(⁷) Sehr anschaulich und lehrreich ist diesbezüglich die einschlägige Sammlung und Erläuterung von D. A. CHRISTIDIS, *Παραθεμάτων παρανοήσεις καὶ κατα-*

eine Frage von Minuten, um mit Hilfe eines bzw. zweier markanter Wörter solche Zitate zu identifizieren.

III. WEITERE BELEGE FÜR DIE BELIEBTHEIT DES SOPHOKLEISCHEN ZITATS BEI DEN BYZANTINERN

Da nun die Autorschaftsfrage völlig geklärt ist, soll es im folgenden darum gehen festzustellen, wie dieses in Byzanz offenbar sehr beliebte sophokleische Zitat^(*) im byzantinischen Schrifttum verwendet wird – in welcher Form und in welchem Zusammenhang. Eine erste Durchsicht des bisher zusammengetragenen Stellenmaterials ergab, daß es teilweise a) aus wörtlichen bzw. leicht veränderten Zitaten mit Angabe des Autors oder b) der Literaturgattung, c) aus mehr oder weniger wörtlichen Belegen mit einem deutlichen Zeichen dafür, daß es sich um ein Zitat handelt, d) aus ebenfalls fast wörtlichen Belegen, jedoch ohne jeglichen Hinweis darauf, daß es sich um ein Zitat handelt, e) aus modifizierten Anspielungen auf das sophokleische Zitat sowie f) aus verblaßten Reminiszenzen und entfernten Parallelen besteht.

a) *Belege mit Angabe des Autors*

Der Name des Autors wird in zwei Belegen erwähnt; einmal wortwörtlich genannt und einmal durch den Namen des Vaters in der im Griechischen üblichen Redewendung *ὁ τοῦ* umschrieben. Den ersten Beleg liefert ein Brief des Theodoros Hyrtakenos (ca. 1250-ca. 1330). Die betreffende Stelle lautet:

νοήσεις, Thessalonike, 1996. Auf S. 93 (unter Nr. 7) bespricht CHRISTIDIS auch das Chortasmenos-Zitat – und stellt natürlich die Dinge richtig. Vgl. ferner A. SIDERAS, *Eine byzantinische Invektive gegen die Verfasser von Grabreden*. *Ἀνωνύμου μονωδία εἰς μονωδοῦντας*. Erstmals herausgegeben, übersetzt und kommentiert. Nebst einem Anhang über den rhythmischen Satzschluß, Wien 2002 (Wiener Byzantinistische Studien, XXIII), S. 99 (Kommentar zu Z. 89f.).

(*) Von seiner Beliebtheit zeugen nicht nur die in diesem Aufsatz angeführten Belege, die natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sondern auch die Tatsache, daß es in den Sammelwerken des Stobaios und der Suda – im letzteren sogar zweimal – Aufnahme gefunden hat; man vgl. Joh. Stob., *Anthol.* 1,8,23: I 97, 13-17 (WACHSMUTH); Suda, *Lex.* A 2046: I 184,9-10 (ADLER); *ibidem*, P 1281: IV 108,3-7. Siehe auch Simpl., *In Aristot. Phys. libros comm.* IV 12: IX 740,31-32 (DIELS).

- (2) τοιγαροὺν ἀνθαιροῦμαι λέγειν, ὥς μὴ τῷ μακρῷ χρόνῳ συγκρυβῇ τὰ καλά, μηδὲ βυθῷ λήθης παραρρυῇ. γνωματεύει δὲ τοῦτο Σοφοκλῆς οὕτως·
 Ἄπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος
 φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται⁽⁹⁾.

Dieser Beleg ist insofern von besonderem Interesse, als er nicht nur den Namen des Autors *expressis verbis* nennt, sondern zugleich – mit Ausnahme der Zitate des Stobaios, der Suda und des Simplikios⁽¹⁰⁾ – das im bislang eruierten Material umfangreichste, aus zwei vollständigen Versen bestehende wörtliche Zitat darstellt, während der andere Beleg, der das Patronymikon des Autors enthält, nur die zweite Hälfte des zweiten Verses bietet – und diese nicht ganz wörtlich, sondern dem Kontext angepaßt. Dieser modifizierte Halbvers befindet sich in einem vermutlich aus der Feder des Niketas Eugeneianos (ca. 1100-ca. 1180) stammenden Brief und hat folgenden Wortlaut:

- (3) δεινὸς γὰρ ὁ χρόνος ἐχθρὸς καθίσταται καὶ πολέμιος καὶ τὰ φανέντα κρύπτειν, κατὰ τὸν Σοφίλου, εἰδώς⁽¹¹⁾.

b) *Belege mit Angabe der Literaturgattung*

An zweiter Stelle in Bezug auf die Genauigkeit der Herkunftsangabe stehen die Zitate, bei denen zwar nicht der Name des Autors, aber doch die Literaturgattung mitgeteilt wird, zu der das Zitat gehört. Die präziseren Angaben machen hierbei der vorhin erwähnte Johannes Chortasmenos⁽¹²⁾ und Anna Komnene; letztere bringt das Zitat gleich zu Beginn des Proömiums ihrer *Alexias*:

(9) Siehe F. J. G. LA PORTE-DU THEIL, *Notices et Extraits d'un volume de la Bibliothèque nationale, coté MCCIX parmi les Manuscrits Grecs, et contenant les Opuscules et les Lettres anecdotes de Théodore l'Hyrtacénien*, in *Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibliothèque nationale, et autres Bibliothèques* 6 (1801), S. 19,10-13 (Brief Nr. νε': Τῷ μεγάλῳ δομεστικῷ Καντακουζηνῷ).

(10) Vgl. dazu die vorstehende Anm. 8.

(11) Siehe D. A. CHRISTIDIS, *Μαρκιανὰ ἀνέκδοτα*. 1. Ἀνάχαρσις ἢ Ἀνανίας. 2. Ἐπιστολές – Σιγίλλιο, Diss. Thessalonike 1984, S. 292,11-12 (Brief Nr. Γ'). Zum Patronymikon des Sophokles vgl. z.B. auch Ael., *De nat. anim.* 7,39: S. 193,4 (HERCHER): καὶ ταῦτα μὲν ὁ τοῦ Σοφίλλου ἐν τοῖς Ἀλεάδαις; Anthol. Graeca 7,21: II 26,1 (BECKBY): Τόν σε χοροῖς μέλψαντα Σοφοκλέα, παῖδα Σοφίλλου; P. A. M. LEONE, *Ioannis Tzetzae Epistulae*, Leipzig 1972, S. 14, 19-20 (Epist. Nr. ζ'): ἀλλ' ὁ Σοφίλλου παῖς οὐκ ἐστὶ Σοφοκλῆς.

(12) Siehe den vorstehenden Beleg Nr. 1.

- (4) ῥέων ὁ χρόνος ἀκάθεκτα καὶ αἰεὶ τι κινούμενος παρασύρει καὶ παραφέρει πάντα τὰ ἐν γενέσει καὶ εἰς βυθὸν ἀφανίας καταποντοῖ, ὅπου μὲν οὐκ ἄξια λόγου πράγματα, ὅπου δὲ μεγάλα τε καὶ ἄξια μνήμης, καὶ τὰ ἄδηλα φύων, κατὰ τὴν τραγῳδίαν, καὶ τὰ φανέντα ἀποκρυπτόμενος⁽¹³⁾.

⁽¹³⁾ Siehe Anna Comn., *Alex.*, Prooem. 1: I 3,1-5 (LEIB). Man vgl. dazu die Übersetzung von D.R. REINSCH, *Alexias. Anna Komnene*, Köln 1996, S. 19: "Die unaufhaltsam dahinströmende und ständig in Bewegung befindliche Zeit reißt alles mit sich fort, was entsteht, und zieht Unbedeutendes ebenso wie Großes und Bedeutendes, das bewahrt zu werden verdient, in den Abgrund des historischen Dunkels hinab, und sie bringt, wie die Tragödie sagt, das Verborgene ans Licht und birgt das, was sichtbar geworden ist, wieder im Dunkel". Offenbar ist einiges hier zu Gunsten der stilistischen Eleganz paraphrasiert worden. Ob *τι* dabei als einschränkende bzw. verstärkende Partikel oder vielmehr als vollwertiges Objekt zu *παρασύρει* fungiert, sei dahingestellt. Der Übersetzer verweist in einer Fußnote auf das sophokleische Zitat, übersetzt es und notiert, daß es "zum Arsenal der literarischen Topoi, deren sich die byzantinischen Geschichtsschreiber in ihren Proömien gern bedienen", gehört, liefert aber keinen weiteren Beleg. Tatsächlich erklingt der sophokleische Spruch, außer bei Anna Komnene, nur noch in den Proömien von Georgios Pachymeres und Johannes Kinnamos (s. die Belege Nr. 7 und 11); sonst scheint er dort, wie diese Zusammenstellung zeigt, weniger häufig vorzukommen als anderswo. Bei der Überprüfung der Proömien von über 40 Geschichtsschreibern und Chronisten der früh-, mittel- und spätbyzantinischen Zeit fand sich der sophokleische Spruch nur in den drei hier zitierten Proömien (vgl. die Belege Nr. 4, 7 und 11). Häufiger erscheint dort in verschiedenen Variationen der herodoteische Spruch; vgl. dazu die nachstehende Anm. 16. Der Ausdruck *ρέων χρόνος*, mit dem Anna Komnene ihr Geschichtswerk beginnt, ist seit Herakleitos (πάντα ρεῖ) und den Herakleiteern (οἱ ρέοντες) über Platon (*Cratyl.* 439c12-13: ὡς ἰόντων ἀπάντων αἰεὶ καὶ ρέοντων) und Aristoteles (*Phys.* E 4: 228a9: κινούμενα γὰρ φαίνεται τὰ ἔχοντα καὶ ρέοντα; vgl. auch *Comic. Fr. adesp.* 200: III 447 Κοσκ: ἀπανθ' ὁρῶ | ἅμα τῇ τύχῃ ρέοντα μεταπίπτοντά τε) bei den Byzantinern zu einer formelhaften Redewendung geworden. Aristoteles spricht zwar immer wieder von der κίνησις des χρόνος; doch sein Kommentator Simplikios verwendet den Ausdruck *ρέων χρόνος*. Siehe Simpl., *In Aristot. Phys. libros comm.* IV 12: IX 774,43 (DIELS): καὶ χρόνος ρέων τε καὶ τῷ προτέρῳ καὶ ὑστέρῳ διωρισμένος; *ibidem* IV 12: IX 779,19: καὶ ὁ ρέων χρόνος οὗτος ὁ μέγας. So findet sich bei vielen byzantinischen Schriftstellern eine ganze Reihe von Stellen, an denen der Ausdruck *ρέων χρόνος* wörtlich oder in variierenden Formen vorkommt. Anna Komnene selbst verwendet ihn noch einmal (*Alex.* 1,13,3: I 48,8-9 LEIB): καὶ ὁ χρόνος ρέων ἦθη ἀνδρῶν παντοδαπὰ πρὸς κακίαν ἀναφύει. Man vgl. ferner Bas. Caes., *Sermo in assumpt. Dom.*: PG 28, 1096D 46-48 (MIGNE): ἵνα μὴ χρόνος, πάλιν ἐν μέσῳ ρέων πολὺς, κατακλύσῃ τὴν μνήμην τοῦ θαύματος; Greg. Naz., *Carm. quae spectant ad alios*: PG 37, 1574A2 (MIGNE): οὔτε μιν ἡμάλδυνε ρέων χρόνος; Greg. Nyss., *De benef.*: IX 107,16 (VAN HECK): καὶ ρέων χρόνος ἀστατός τε καὶ ἀσχετος; Mich. Psell., *Orat. forens.* 6,3: 166,47-48 (DENNIS): ἀλλ' ὁ χρόνος αὐτῷ πολὺς μετὰ τὴν ἐκ-

Ein anderer Byzantiner, Nikephoros Prinkeps-Cheilas, bezieht das Zitat allgemein auf die Dichtung:

- (5) Ὡ χρόνου, μηδενὸς φειδομένου, ὡς πατήρ πάντων καὶ φθορᾶς αἴτιος οὗτος, τὰ μὲν φύων, τὰ δὲ κρύπτων, φάναι κατὰ τινα ποιητῶν⁽¹⁴⁾.

c) *Belege mit einem Indiz dafür, daß es sich um ein Zitat handelt*

In einer Anzahl von Belegen gibt es weder eine Angabe über den Autor noch über die Literaturgattung, der das Zitat entnommen ist, jedoch ein deutliches Zeichen dafür, daß es sich um ein Zitat handelt. Fast wörtlich wird der zweite Vers des sophokleischen Spruches in einem χρυσόβουλλος λόγος des byzantinischen Kaisers Michael VIII. Palaiologos (1259-1282) zitiert:

- (6) Τί γοῦν ὁ πανδαμάτωρ χρόνος, ὃς φύει μὲν, κατὰ τὸν φάμενον, τᾶδηλα καὶ τὰ φανέντα κρύπτεται, φθάνει κἀνταῦθα τὴν οἰκείαν ἐνέργειαν ἐπιδείξασθαι⁽¹⁵⁾.

Ein wenig verändert und mit Anklang an das herodoteische ἐξίτηλα γένηται erscheint die zweite Hälfte des zweiten sophokleischen Verses im Proömion des Geschichtswerkes von Georgios Pachymeres (1242-ca. 1310), der den Autor des Spruches einfach als einen weisen Mann bezeichnet:

ποίησιν ῥέων; idem, *Theol. opusc.* 53: I 207,134-135 (GAUTIER): οὕτω τοῖς κινουμένοις ὁ χρόνος, ῥέων αἰεὶ καὶ τούτοις συμπερικινούμενος; Niceph. Greg., *Hist. Rom.* 17,1: II 843,20-21 (SCHOPEN): τοῦ χρόνου ῥέοντος καὶ παντοδαπὰς καὶ παντοίας πλέκοντος τοῖς ἀνθρώποις τὰς τύχας; Anon. Athen. 58, *Orat. fun. in Andron. III. Pal.*: A. SIDERAS, 25 *unedierte byzantinische Grabreden*, Thessalonike 1990 (Κλασικὰ Γράμματα, 5), S. 281,11: Ὡ, πάντα τῆς σῆς ἐλάττω δυνάμεως, ῥέων χρόνε, δεικνύς; mehrmals bei Manuel Philes (s. *Carmina* 2,1: I 156,279; 2,92: I 267,11; 2,211: I 387,128; 2,213: I 395,148 MILLER; vgl. die nachstehende Anm. 24) usw. Siehe auch den folgenden Beleg Nr. 38.

(¹⁴) Niceph. Princ., *Orat. fun. in Cleop. Pal.*: S. P. LAMPROS, *Παλαιολογία καὶ Πελοποννησιακά*, IV, Athen 1930 (Nachdruck Athen 1972), S. 151,21-23. Zum pin-
darischen Ausdruck χρόνος ὁ πάντων πατήρ vgl. die nachstehende Anm. 53.

(¹⁵) Siehe F. DOLGER, *Neues vom Berg Athos = Paraspora*, Ettal 1961, S. 435,10-11. Auf S. 438 wird in einer Fußnote der sophokleische Doppelvers mit fehlerhaftem Anfang (ὅταν statt ἀπανθ') zitiert. In diesem Chrysobullos wird der sophokleische Spruch, wie anderswo, mit dem seit Simonides zum geflügelten Wort gewordenen χρόνος πανδαμάτωρ verbunden; vgl. dazu die nachstehende Anm. 55.

- (7) ὥς ἂν μὴ ὁ ξύμπας χρόνος, φύσιν ἔχων τὰ πολλὰ κρύπτειν συχναῖς κυκλικαῖς περιόδοις, καὶ τὰδ' ἀφανίσειε, κατὰ μικρὸν ἐξίτηλα τῇ παραδρομῇ γιγνόμενα διὰ τὸ φανέντα κρύπτεσθαι πάντα ἀνάγκην εἶναι, ὥς πού τις τῶν σοφῶν ἔφη καὶ ἀληθῶς ἐγνωμάτευσεν⁽¹⁶⁾.

Offenbar in Anlehnung an Pachymeres leitet Nikephoros Gregoras (ca. 1295-ca. 1360) – allerdings nicht im Proömion seines Geschichtswerks – die Anführung des sophokleischen Zitats mit einem die Weisheit des Mannes bestätigenden Satz ein, der diesen Spruch als erster erdachte und formulierte – wieder ohne den Namen des Autors zu erwähnen:

- (8) ἀλλὰ γὰρ ἡ σοφὸς ἦν ἐκεῖνος, ὃς πρῶτος ἐν γνώμῃ τόδ' ἐβάστασε καὶ γλώττῃ διεμυθολόγησε, τὸν μακρὸν ἅπαντα φύειν τ' ἄδηλα χρόνον καὶ φανέντα καλύπτειν⁽¹⁷⁾.

Formal ein wenig verändert und mit einer der Situation angemessenen Bewertung kommt das Zitat in einer Grabrede des Theodoros Potamios (ca. 1330-ca. 1410) vor:

- (9) Ὡ πάντα φέρων χρόνος, ἀληθῶς τὰδηλα φύων, τὰ φανέντα καὶ πλείστου γε ἄξια κρύπτεις⁽¹⁸⁾.

Ein untrügliches Zeugnis für die Verbreitung dieses sophokleischen Spruches im Kreis der Gebildeten in Byzanz liefert uns Eustathios von Thessalonike (ca. 1115-ca. 1195). Er zitiert in einem Brief den ersten Vers

(¹⁶) Georg. Pachym., *De Mich. et Andron. Pal. libri* 1,1: I 12,5-9 (CSHB, BEKKER = PG 133, 312A4-5 Migne). Hinweis auf Sophokles und Anna Komnene schon bei H. LIEBERICH, *Studien zu den Proömien in der griechischen und byzantinischen Geschichtsschreibung*. II. Teil. *Die byzantinischen Geschichtsschreiber und Chronisten*. Programm des Kgl. Realgymnasiums München für das Schuljahr 1899/1900, München 1900 (im folgenden: *Studien*), S. 33f. Zum herodoteischen Ausdruck (I, Prooem. 1-2) ὥς μήτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται vgl. auch [Bas. Seleuc.], *De vita et mirac.* S. *Theclae* 1 (Prol.): PG 85, 480C42-44 (Migne = G. DAGRON, *Vie et miracles de Sainte Thècle*, Bruxelles 1978, *Subsidia Hagiographica* 62, S. 170,36-37): οὐχ ὥς ἂν μὴ ἐξίτηλα μηδὲ ἄδηλα τῷ μακρῷ χρόνῳ γένηται; Proc. Caes., *De bellis* 1,1: I 4,4-7 (HAURY): ὥς μὴ ἔργα ὑπερμεγέθη ὁ μέγας αἰὼν, λόγου ἔρημα χειρωσάμενος, τῇ τε λήθῃ αὐτὰ καταπρόηται καὶ παντάπασιν ἐξίτηλα θῆται. Siehe auch die nachstehende Anm. 55.

(¹⁷) Niceph. Greg., *Hist. Rom.* 21,15: II 1025,19-21 (SCHOPEN).

(¹⁸) Siehe S. P. LAMPROS, *Θεόδωρος ὁ Ποτάμιος καὶ ἡ εἰς Ἰωάννην τὸν Παλαιολόγον μονοψῆδια αὐτοῦ*, in *Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρίας τῆς Ἑλλάδος* 2 (1885), S. 53,13-14. Über die Grabrede des Theodoros Potamios s. SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 305-307.

und hält es für überflüssig fortzufahren, weil er bei seinen gelehrten Lesern die Kenntnis des sophokleischen Zitats voraussetzt und somit die Vorwegnahme seines Gedankens und die Ergänzung des Spruches für selbstverständlich hält:

- (10) Ἄπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος, καὶ τὸ ἐχόμενον, ὡς λόγιοι ὑφηρπάσατε. ἐξέφηνεν ὁ τοιοῦτος καὶ ὑμᾶς· οὐκ οἶδα μὲν, εἰ καὶ χείρονας· ὀλιγώρους δὲ πάντως⁽¹⁹⁾.

d) *Belege ohne jeglichen Hinweis darauf, daß es sich um ein Zitat handelt*

Während in den vorstehenden Belegen ein deutlicher Hinweis (κατὰ τὸν φάμενον, ὡς πού τις τῶν σοφῶν ἔφη, ἢ σοφὸς ἦν ἐκεῖνος, ἀληθῶς, καὶ τὸ ἐχόμενον) darüber Auskunft gibt, daß es sich dabei um ein Zitat handelt, sind andere, nicht weniger wörtliche Belege, derart in den jeweiligen Kontext integriert, daß äußerlich nichts verrät, daß sich hier ein Zitat verbirgt. Im Vergleich zu anderen umfangreichen Plagiaten (nicht nur in den Chroniken und Geschichtswerken, sondern auch im rhetorischen Schrifttum der Byzantiner)⁽²⁰⁾ wirkt die Vereinnahmung dieses kurzen Zitats harmlos. Man vgl. folgende Stellen:

- (11) καὶ καθάπερ ὁπόσα τῷ χρόνῳ φανέντα εἰσαυθις ἐπικρυβήσεσθαι κίνδυνον εἶχον⁽²¹⁾.
 (12) ὁπόσα κατὰ χρόνον εὐτυχήματα φύεται⁽²²⁾.
 (13) τὰ δῆλα κρυπτῶν καὶ τὰ κρυπτὰ δεικνύων, κρυπτῶς ἐπόπτην οὐ φοβῆ θεὸν λόγον⁽²³⁾.

(¹⁹) Siehe T. L. F. TAFEL, *Eustathii Metropolitae Thessalonicensis Opuscula. Accedunt Trapezuntinae Historiae Scriptores Panaretus et Eugenicus*. E codicibus Mss. Basileensi, Parisinis, Veneto nunc primum edidit, Francofurti ad Moenum 1832, S. 335,73-76 (Brief Nr. κθ': Τῷ δισυπάτῳ καὶ τῷ φουρνητάρῃ).

(²⁰) Demnächst werde ich in einem anderen Aufsatz zeigen, wie ein von einem namhaften Byzantinisten hochgelobter byzantinischer Redner einen Zeitgenossen durch stillschweigende, skrupellose Aneignung seitenlanger Textpartien regelrecht geplündert hat.

(²¹) Joh. Cinnam., *Epit.* 1,1: S. 4,1-2 (CSHB, MEINEKE = PG 133, 312A4-5 MIGNE). Hinweis auf Sophokles bereits bei LIEBERICH, Studien II, S. 28.

(²²) Niceph. Greg., *Hist. Rom.* 6,8: I 197,13 = ibidem 9,8: I 432,19 (SCHOPEN); vgl. ibidem 27,21: III 142, 11 (BEKKER): ἄλλοτ' ἄλλα φύειν αἰεὶ τὸν χρόνον. Vgl. ferner Greg. Ant., *Epist. ad Dem. Torn.* (unedierte): Cod. Escur. 265 (Y II 10), fol. 396^v 11-12: νῦν δὲ ἄλλ' ὁ μακρὸς χρόνος καὶ τοῦτό μοι ἄδηλον φύει.

(²³) Anon., *Epigr.*: S. P. LAMPROS, Ὁ Μαρκιανὸς κῶδιξ 524, in *Νέος Ἑλληνομνήμων* 8 (1911; Nachdruck Athen 1969; im folgenden: *Μαρκιανὸς κῶδιξ*), S. 7,1-2 (Epigramm Nr. 7).

- (14) Πλὴν ἢ τοσαύτη χάρις, ὃ πλάνε χρόνε,
 ληστά, σφαγεῦ, τύραννε, βάσκανε φθόρε,
 (ἃ γὰρ φύεις θαύματα, καλύπτεις πάλιν)⁽²⁴⁾.
 (15) Ὡ πάντα μὲν φαίνων, πάντα δὲ κρύπτων χρόνος⁽²⁵⁾.

e) *Anspielungen auf das sophokleische Zitat*

Zahlreicher sind erwartungsgemäß die Textstellen, an denen das Zitat nicht wörtlich übernommen wird und auch keine Angaben über seine Herkunft gemacht werden, aber Wortlaut und Kontext verdeutlichen, daß es sich um bewußte Anspielungen auf den sophokleischen Spruch handelt.

Schon Aristeides hat das sophokleische Zitat für seine Textumgebung dermaßen verändert und erweitert, daß für manche einschlägigen byzantinischen Formulierungen offensichtlich seine modifizierte Fassung, und nicht direkt das sophokleische Zitat Pate gestanden hat:

- (16) ὃ πάντα φέρων χρόνος, οἷαν ιδέαν πόλεως ἐξευρὼν καὶ τεχνησάμενος, εἶτα ἀναλώσας ἔχεις⁽²⁶⁾.

Im folgenden führe ich eine Anzahl solcher direkter oder indirekter Anspielungen auf das sophokleische Zitat in der mutmaßlichen chronologischen Reihenfolge der einschlägigen byzantinischen Autoren an, wobei die Nähe zum sophokleischen Wortlaut bzw. der Abstand von ihm von Fall zu Fall plausiblerweise variiert:

⁽²⁴⁾ Man. Phil., *Carm.* 2,79: E. MILLER, *Manuelis Philae Carmina ex codicibus Escorialensibus. Florentinis et Vaticanis nunc primum edidit*, I, Paris 1855 (Nachdruck Amsterdam 1967; im folgenden: Man. Phil., *Carm.*): I 253,37-39.

⁽²⁵⁾ Siehe Dem. Cyd., *Orat. fun. in occis. Thess.*: PG 109, 640A9-10 (MIGNE). Über die Grabrede des Demetrios Kydonos auf die beim Zelotenaufstand (1345) in Thessalonike Gefallenen s. SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 302-304.

⁽²⁶⁾ Siehe Ael. Arist., *Monod. in Smyrn.*: B. KAIBEL, *Aelii Aristidis Smyrnaei Quae supersunt omnia. II. Orationes XVII-LIII continens*, Berolini 1898, S. 9,2-3. Auf dieses Zitat des Aristeides gehen offenbar die weiter unten angeführten byzantinischen Belege Nr. 26, 29 und 30 zurück. Vgl. dazu auch SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 428 Anm. 26. Den Ausdruck ὃ πάντα φέρων χρόνος haben Theodoros Potamios, Johannes Argyropulos und der Anonymos Paris. 3026 unverändert übernommen; vgl. die Belege Nr. 9, 29 und 30. Siehe auch Chor. Gaz., *Orat. fun. in Proc. Gaz.*: R. FOERSTER-E. RICHTSTEIG, *Choricii Gazaei Opera*, Lipsiae 1929, S. 110,20-22: ἐλπίς δὲ ἢ πάντα πείθουσα παραχωρεῖ τοῖς ἐκείνου πλεονεκτήμασι καὶ οὐκ ἀνέχεται πείθειν, ὥς ἄνδρα παρόμοιον ἦξει ποτὲ φέρων ὁ χρόνος. Über die Grabrede des Chorikios von Gaza auf seinen Lehrer Prokopios von Gaza s. SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 94-96.

- (17) ἅπερ ὁ χρόνος οὔτε ἀμείβειν οὔτε πη ἀποκρύψασθαι ἴσχυσεν⁽²⁷⁾.
 (18) ὃ δὴ φύσις δείκνυσι καὶ κρύπτει χρόνος⁽²⁸⁾.
 (19) ἐκρυψας οὓς ἔδειξε λαμπροὺς ὁ χρόνος⁽²⁹⁾.
 (20) κρύψασαν ἅς ἔδειξε σεμνάς ὁ χρόνος⁽³⁰⁾.
 (21) ὅσους ὁ κατ' ἐκείνην τὴν γενεὰν ἤνεγκε χρόνος, ἀποκρύψασθαι φησιν⁽³¹⁾.
 (22) ἔτεκεν ὁ πάντα γεννῶν καὶ φθείρων αἰών⁽³²⁾.
 (23) Καὶ πάνθ' ὁ χρόνος φύει καὶ πάντ' αὖθις μαραίνων, φύσιν ἐλέγχει τὴν τῶν ἀνθρωπίνων πραγμάτων, ρεόντων ἀεὶ καὶ περιολισθαινότων⁽³³⁾.
 (24) ὦ πάντ' ἐφορῶν ἥλιε, οἷαν ἰδέαν φύσεως ἐξευρῶν καὶ προαγαγῶν εἰς φῶς, εἴτ' ἀποκρύψας ἔχεις⁽³⁴⁾.

(27) Proc. Caes., *De bellis* 8,6,10: II 511,16-17 (HAURY).

(28) Man. Phil., *Carm.* 2,75: I 249,46 (MILLER).

(29) Man. Phil., *Carm.* 2,80: I 256,6 (MILLER).

(30) Man. Phil., *Carm.* 91,14: Ae. MARTINI, *Manuelis Philae Carmina inedita ex Cod. C VII 7 Bibliothecae Nationalis Taurinensis et Cod. 160 Bibliothecae Publicae Cremonensis*, Napoli 1900 (Atti della R. Accad. di Archeol., Lett. e Belle Arti XX), S. 129.

(31) Phot., *Bibl. Cod.* 181: II 192,13-14 (HENRY).

(32) Mich. Chon., *Orat. fun. in Eust. Thess.*: S.P. LAMPROS, *Μιχαήλ Ἀκομινάτου τοῦ Χωνιάτου τὰ σωζόμενα. Τὰ πλεῖστα ἐκδιδόμενα νῦν τὸ πρῶτον κατὰ τοὺς ἐν Φλωρεντία, Ὁξωνίῳ, Παρισίοις καὶ Βιέννῃ κώδικας*, I-II, Athen 1879-1880 (Nachdruck Groningen 1968; im folgenden: Mich. Chon.) I, S. 295,14. Vgl. auch idem, *Εἰσβατήριος*: *ibidem*, S. 93,19-20: ὁ πάντα καινοτομῶν καὶ ὑποφθείρων χρόνος; idem, *Στίχοι*: *ibidem*, II, S. 397,6-7 (= S. G. MERCATI, *Collectanea Byzantina*, I, Bari 1970, S. 486,6-7):

τὴν δυσαρίθμου καὶ μακραίωνος χρόνου

λήθης βυθοῖς κρύψαντος ἠφαντωμένην,

wobei der erste Vers an das sophokleische (Ai. 646) ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος und der zweite an das sophokleische Fragment (868 NAUCK = 954 RADT) χρόνος δ' ἀμαυροῖ πάντα κείς λήθην ἄγει erinnert. Über die Grabreden des Michael Choniates s. SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 215-222.

(33) Niceph. Chumn., *Epist.* ε': J. F. BOISSONADE, *Anecdota nova*, Paris 1844 (Nachdruck Hildesheim 1962), S. 6,3-5. Zum Ausdruck ὁ πάντα μαραίνων χρόνος vgl. Soph., Ai. 714: πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραίνει; Niceph. Greg., *Hist. Rom.* 18,7: II 901,17 (SCHOPEN): οἱ τοῦ πάντα μαραίνοντος ὀδόντες χρόνου. Siehe auch den nachstehenden Beleg Nr. 40. Zu ὀδόντες χρόνου vgl. auch Mich. Chon., *Προσφώνημα*: I 160,6 (LAMPROS): τοῖς ὀδοῦσι τοῦ χρόνου τὰς πλίνθους παρατρωγόμενον.

(34) Const. Ibanc., *Orat. fun. in Isid. Glab.*: É. LEGRAND, *Lettres de l'empereur Manuel Paléologue publiées d'après trois manuscrits*, Paris 1893, S. 106,44-46. Es handelt sich offensichtlich um eine Nachbildung des Aristeides-Zitats (vgl. dazu die vorstehende Anm. 26), wenngleich hier ἥλιος (wie bei Homer; vgl. dazu die vorstehende Anm. 5) die Rolle des χρόνος übernimmt und wie θεὸς λόγος im Be-

- (25) φιλεῖ γὰρ τὰ γιγνόμενα κρύφα, χρόνου περιτρέχοντος, παρρησιάζεσθαι⁽³⁵⁾.
- (26) ὦ, οἷον ἄνθος τῆς φύσεως ὁ χρόνος ἐξευρών καὶ μηχανησάμενος καὶ οἷόν τινα νέον ὑποδείξας, εἶτα ἀφελόμενος παρέπεμψεν ἀφανείᾳ⁽³⁶⁾.
- (27) ὁ πάντα κινῶν καὶ μεταφέρων χρόνος ἐκρυσσε καὶ νῦν τὸν φαεινὸν ἀστέρα⁽³⁷⁾.
- (28) ἐμελλες ἄρα καὶ τοῦτο, πρὸς γε τοῖς ἄλλοις, ἡμῖν ἐποίσειν τὸ δεινόν, χρόνε, καὶ κρύψειν τὰ προλαβόντα τῷ τοῦ νῦν περιόντι⁽³⁸⁾.
- (29) ὦ πάντα φέρων χρόνος, οἷον ἀπήνεγκας ἀγαθόν, οἷαν ιδέαν ἀπέκρυσας, οἷον ἐξεῖλες κοινὸν τοῖς Ἑλλησιν ὀφθαλμόν⁽³⁹⁾.

leg Nr. 13. Über die Grabrede des Konstantinos Ibankos auf den Metropolit von Thessalonike Isidoros Glabas s. SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 308-311.

(³⁵) Man. Pal., *Orat. fun. in Theod. Pal.*: J. CHRYSOSTOMIDES, *Manuel II Palaeologus. Funeral Oration on his Brother Theodore*, Thessalonike 1985 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae XXVI: Series Thessalonicensis) (im folgenden: *Manuel II Palaeologus*), S. 161, 20-21.

(³⁶) Man. Cal., *Orat. fun. in Melid.*: R.-J. LOENERTZ, *Correspondance de Manuel Calécas*, Città del Vaticano 1950 (Studi e Testi, 152), S. 326,34-36. Auch dieser Beleg geht eindeutig auf das Zitat des Aristeides zurück; vgl. dazu die vorstehende Anm. 26 und die nachstehende 40. Über die Grabrede des Manuel Kalekas auf seinen Freund Melidones s. SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 312-314.

(³⁷) Marc. Eug., *Epigr. in Mac. Cor.*: K. ΜΑΜΟΝΙ, *Μάρκος ὁ Εὐγενικός. Βίος καὶ ἔργον. Μελέτη Γραμματολογική*, Diss. Athen 1954 (Sonderdruck aus der Zeitschrift *Θεολογία*), S. 85 (Nr. 3, Vers 1-2). Über Makarios Koronas, den Abt des Mangana-Klosters von Konstantinopel, und die Grabrede des Markos Eugenikos auf ihn s. SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 347-350.

(³⁸) Bess. Card., *Orat. fun. in Man. Pal.*: S. P. LAMPROS, *Παλαιολογία καὶ Πελοποννησιακά*, III, Athen (1926, Nachdruck Athen 1972), S. 286,2-4. Über die Grabrede des Kardinals Bessarion auf den Kaiser von Byzanz Manuel II. Palaiologos (1391-1425) s. SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 360-362.

(³⁹) Joh. Argyr., *Orat. fun. in Joh. Pal.*: S. P. LAMPROS, *Ἀργυροπούλεια. Ἰωάννου Ἀργυροπούλου Λόγοι, Πραγματεῖαι, Ἐπιστολαί, Προσφωνήματα, Ἀπαντήσεις καὶ Ἐπιστολαί πρὸς αὐτὸν καὶ τὸν Ἰσαάκιον. Ἐπιστολαὶ καὶ Ἀποφάσεις περὶ αὐτῶν. Προτάσσεται Εἰσαγωγή περὶ Ἰωάννου Ἀργυροπούλου, τῆς οἰκογενείας αὐτοῦ καὶ τῶν Ἀργυροπούλων καθόλου*, Athen 1910, S. 318,17-19. Vgl. *ibidem*, S. 313,7-8: ἐπεισι γὰρ μοι πολλάκις, τοσαῦθ' ὀρώντι περὶ τὸν βίον δεινὰ, μηδέν τε εἶναι τῶν ἱσταμένων καὶ ὁ φανέν, αὐτίκα μὴ λέλυται; *idem*, *Orat. consol. in Const. Pal.*: *ibidem*, S. 48,1-3: Ἔοικε, θειότατε βασιλεῦ, ἐν οὐδέν τῶν παρ' ἡμῖν εἶναι τῶν ἱσταμένων, οὐδ' ὁ φανέν, οὐ μείζω τὴν ἀθυμίαν ἡμῶν κατέλιπεν ἀπὸν, ἢ περιὸν παρείχε τὴν ἡδονήν. Über die Grabrede des Johannes Argyropoulos auf den Kaiser von Byzanz Johannes VIII. Palaiologos (1425-1448) s. SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 380-381.

- (30) ὃ πάντα φέρων καὶ τεχνώμενος χρόνος πρὸς ἐπίδοσιν καὶ κόσμον τῆς κτίσεως, ἔπειτ' ἀναλώσας ὡς τὸ πρὶν ἔχεις⁽⁴⁰⁾.

f) *Verblaßte Reminiszenzen und Parallelen*

Eine weitere Reihe von Belegen sind vom Wortlaut des sophokleischen Spruches mehr oder weniger entfernt, so daß dabei allenfalls von einer gedanklichen Verwandtschaft gesprochen werden kann. Die formal oder sinngemäß dem sophokleischen Spruch näher liegenden Belege könnten als verblaßte Reminiszenzen bezeichnet, die entfernteren als bloße Parallelen betrachtet werden, wenngleich die Grenzen dabei fließend sind. Daher führe ich sie in annähernder chronologischer Reihenfolge an:

- (31) ὃ χρόνου, πάντα μὲν τὰ χεῖρω ἀκαρῇ κομίζοντος, τὰ δὲ βελτίω καταλύοντος ἀθρόον⁽⁴¹⁾.
 (32) ὁρῶντι τὴν πικρὰν τυραννίδα τοῦ χρόνου, πῶς αἰετῶν πραγμάτων ἀφαιρεῖται καὶ ὅλαις χερσὶ τρυγᾷ καὶ θερίζει τὰ κάλλιστα⁽⁴²⁾.
 (33) ἡμῖν – ὃ τοῦ κοινοῦ πτώματος! – οἷα τις ἐπῆλθε μεταβολή, ἀποκρύπτουσα μὲν τὰ πρὶν ἡδιστα καὶ βελτίω, ἀνιαρῶν δ' ἐξανάπτουσα πᾶσαν φλόγα καὶ δυσχερῶν⁽⁴³⁾.
 (34) ὃ τῆς ἀτάκτου τοῦ χρόνου φορᾶς, οἷα περιῶν ἡμᾶς περιέπειρε βλάβη, οἷα συμφορᾷ περιέβαλεν⁽⁴⁴⁾.

⁽⁴⁰⁾ Anon. Paris. 3026, *Orat. fun. in <Aecat.> Pal.*: P. SOTIROUDIS, *Eine unbekannte Monodie. Ein Werk des Johannes Dokeianos?*, in *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 35 (1985), S. 226,8-9. Dies ist eine noch wörtlichere Nachahmung des Aristeides-Zitates (vgl. die Belege Nr. 16, 24 und 29 sowie die vorstehenden Anm. 26, 34 und 36). Diese Tatsache haben weder der Herausgeber der Monodie noch sein Berater A. Kambylis begriffen und daher einen unzulässigen Eingriff in den überlieferten Text vorgenommen; s. dazu SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 428 Anm. 26.

⁽⁴¹⁾ Matth. Ephes., *Orat. fun. in Calliarg.*: L. PREVIALE, *Due monodie inedite di Matteo di Efeso*, in *Byzantinische Zeitschrift* 41 (1941), S. 25,15-16. Über die Grabrede des Matthaios von Ephesos auf seinen Freund Kallierges s. SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 265-267.

⁽⁴²⁾ Niceph. Greg., *Epist.* 35: R. GUILLAND, *Correspondance de Nicéphore Grégoras. Texte édité et traduit*, 2. Aufl. (Collection Byzantine), Paris 1927, S. 153,19-21.

⁽⁴³⁾ Niceph. Princ., *Orat. fun. in Cleop. Pal.*: S. P. LAMPROS, *Παλαιολογία καὶ Πελοποννησιακά*, IV, Athen 1930 (Nachdruck Athen 1972), S. 149,7-9. Über die Grabrede des Nikephoros Prinkeps auf Kleopa Palaiologina s. SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 356-357.

⁽⁴⁴⁾ Bess. Card., *Orat. fun. in Cleop. Pal.*: LAMPROS, *Παλαιολογία καὶ Πελοποννησιακά* IV, Athen 1930 (Nachdruck Athen 1972), S. 154,1-2 = idem, *Orat. fun. in Theodor. Comn.*: SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 531,4-5.

- (35) ὦ, οἶον ἡμῖν ἤνεγκας, χρόνε, πρᾶγμα ἄπιστον καὶ μετὰ πείραν⁽⁴⁵⁾.
 (36) πέπονθας οὐδέν, ἀλλὰ νῦν φθορὰ χρόνου
 λήθης βυθοῖς ἔκρυψε μικροῦ σὸν τύπον⁽⁴⁶⁾.
 (37) οἶδαμεν οὖν, ὅτι διὰ τοῦτο σοφὸς ὁ χρόνος καὶ σοφός τις αὐτὸν τῶν
 γενομένων ἀποκαλεῖ τὸ σοφώτατον, ὅτι πάντα εὕρισκει καὶ οὐκ ἔστ'
 ἄελπτον οὐδέν, ἀλλ' ἀλίσκεται πάντα τῷ χρόνῳ καὶ διελέγχεται⁽⁴⁷⁾.

(⁴⁵) Char. Herm., *Orat. fun. in Georg. Gem.*: C. ALEXANDRE, *Πλήθωνος Νόμων Συγγραφῆς τὰ Σωζόμενα. Pléthon. Traité de lois, ou recueil de fragments, en partie inédits, de cet ouvrage etc.*, Paris 1858 (Nachdruck Amsterdam 1966), S. 381,12-14. Über die Grabrede des Charitonon Hermonymos auf Georgios Gemistos s. SIDERAS, *Byzantinische Grabreden*, S. 376-378.

(⁴⁶) Anon., *Epigr.*: LAMPROS, *Μαρκιανὸς κωδῖξ*, S. 18,2-3 (Epigr. Nr. 44).

(⁴⁷) Man. Strabor., *Orat. laud. in Alex. I. Comn.*: P. GAUTIER, *Le dossier d'un haut fonctionnaire d'Alexis I^{er} Comnène, Manuel Straboromanos*, in *Revue des Études Byzantines* 23 (1965), S. 191,10-13. Zum Schluß des Zitats des Straboromanos vgl. Soph., *Ai.* 648-649 (Fortsetzung des Spruches ἀπανθ' – κρύπτεται): κούκ ἔστ' ἄελπτον οὐδέν, ἀλλ' ἀλίσκεται | χῶ δεινὸς ὄρκος χαί περισκελεῖς φρένες. Demnach ist die Wiederherstellung der korrekten Lesart ἄελπτον statt des handschriftlichen εὐέλπτον oder des völlig unpassenden εὐέλκτον von P. GAUTIER durch W. BÜHLER absolut richtig; s. W. BÜHLER, *Zu Manuel Straboromanos*, in *Byzantinische Zeitschrift* 62 (1969), S. 239. Der Spruch χρόνος σοφώτατον oder auch umgekehrt: σοφώτατον χρόνος (man vgl. z.B. Diog. Laert., *Vitae philos.* 1,35: I 25,12 MARCOVICH; Apost. [Arsen.], *Paroem.* 18,41g: II 729,20 LEUTSCH; *Gnomol. Vatic.* 320: S. 124,8 STERNBACH; Plut., *Septem sap. conv.* 9: 153D1 = Mor. I 314,24f. PATON-WEGEHAUPT-POHLENZ) wird in der antiken Überlieferung bald dem Thales, bald dem Simonides zugeschrieben. Das ist wahrscheinlich auch der Grund, warum Aristoteles, unsere älteste Quelle, den Urheber des Spruches nicht namentlich erwähnt. Vgl. Aristot., *Phys.* Δ 13: 222b16-20: ἐν δὲ τῷ χρόνῳ πάντα γίγνεται καὶ φθείρεται· διὸ καὶ οἱ μὲν σοφώτατον ἔλεγον, ὁ δὲ Πυθαγόρειος Πάρων ἀμαθέστατον, ὅτι ἐπιλανθάνονται ἐν τούτῳ, λέγων ὀρθότερον. δῆλον οὖν ὅτι φθορὰς μᾶλλον ἔσται καθ' αὐτὸν αἴτιος ἢ γενέσεως. Seine Kommentatoren, die offenbar voneinander abhängen, nennen Simonides als den Urheber des Spruches. Vgl. Simpl., *In Aristot. Phys. libros comm.* IV 13: IX 754,6-9 (DIELS): εἰκότως οἱ μὲν σοφώτατον, οἱ δὲ ἀμαθέστατον λέγουσιν εἶναι τὸν χρόνον. Σιμωνίδης μὲν γὰρ σοφώτατον, ὅτι γίνονται ἐπιστήμονες ὑπὸ χρόνου, Πάρων δὲ ὁ Πυθαγόρειος ἀμαθέστατον, ὅτι ἐπιλανθάνονται ἐπὶ χρόνου etc.; Joh. Philop., *In Aristot. Phys. libros comm.* IV 13: XVII 767,6-9 (VITELLI): καὶ ἱστορεῖ ὅτι τῶν παλαιῶν οἱ μὲν σοφώτατον ἐκάλουν τὸν χρόνον, Πάρων δέ, φησὶν, ὁ Πυθαγόρειος, ὀρθότερον περὶ αὐτοῦ αποφαινόμενος, ἀμαθέστατον ἔλεγεν τὸν χρόνον, διότι λήθης γεννητικὸς ὁ χρόνος. Siehe auch Themist., *In Aristot. Phys. Paraphr.* V 2, S. 158,26-159,2 (SCHENKL). Der Elegiker Euenos hat beide gegensätzlichen Eigenschaften des χρόνος in einem Oxymoron vereinigt; vgl. Simpl., *In Aristot. Phys. libros comm.* IV 13: IX 751,1-3 (DIELS): ὁ δὲ Σιμωνίδης τὸ σοφώτατον τῷ χρόνῳ περιῆψε· τούτῳ γὰρ ἔφη πάντας εὕρισκειν καὶ μανθάνειν. Εὐηνὸς δὲ ἐξ ἀμφοῖν πεποίηκε τὸ "σοφώτατόν τοι καὶ ἀμαθέστατον χρόνον". Zum

(38) οὐ μόνον δέ, ἀλλὰ καὶ οἷς ὁ μακρὸς χρόνος ῥέων παντελῇ ἐπήγαγε τὴν ἀφάνειαν⁽⁴⁸⁾.

(39) αἶ, αἶ, χρόνε! καὶ τὸν ἀνασχών, νῦν ἀφελών λάβες αὖθις⁽⁴⁹⁾.

(40) οὐθ' ὁ χρόνος, πάντα εἰδώς μαραίνειν, ἀπέσβεσεν⁽⁵⁰⁾.

IV. KONTEXT UND FUNKTION

Der Grundbegriff im sophokleischen Spruch ist χρόνος, der nicht erst in der modernen Philosophie, sondern schon in der Antike im Denken der Griechen eine zentrale Rolle spielte⁽⁵¹⁾. So bezeichnet ihn Pindar, in Abänderung des bekannten herakleiteischen Spruches⁽⁵²⁾, als den Vater aller Dinge: χρόνος ὁ πάντων πατήρ⁽⁵³⁾. Die alten Griechen wa-

Spruch σοφώτατον χρόνος, (ἀν)εὐρίσκει (γὰρ) πάντα vgl. die in dieser Anmerkung zitierten Stellen des *Gnomologium Vaticanum* und Diogenes Laertios sowie Joh. Stob., *Anthol.* 1,8,40a: I 102,7 (WACHSMUTH).

⁽⁴⁸⁾ M. JUGIE, *Le Typicon du monastère du Prodrome au mont Ménécée, près de Serrès*, in *Byzantion* 12 (1937), S. 35,15-16.

⁽⁴⁹⁾ Man. Cal., *Epigr. in Dem. Cyd.*: G. MERCATI, *Notizie di Procoro e Demetrio Cidone, Manuele Caleca, Teodoro Meliteniota ed altri appunti per la storia della teologia e della letteratura bizantina del secolo XIV*, Città del Vaticano 1931 (Studi e Testi, 56), S. 111.

⁽⁵⁰⁾ Nicet. Chon., *Orat. fun. in Theod. Troch.*: J.-L. VAN DIETEN, *Nicetae Choniatae Orationes et Epistolae*, Berlin 1972 (Corpus Fontium Historiae Byzantinae III: Series Berolinensis), S. 21,5-6.

⁽⁵¹⁾ Man vgl. z.B. die Erörterung des Begriffs bei Aristoteles (*Phys.* Δ 10-14: 217b29-224a17). Siehe auch E. FRÄNKEL, *Die Zeitauffassung in der frühgriechischen Literatur: Wege und Formen frühgriechischen Denkens. Literarische und philologische Studien*, 2. erw. Aufl., München 1960, S. 1-22; S. ACCAME, *La concezione del tempo nell'età omerica*, in *Rivista di Studi e di Istruzione Classica*, N.S. 39 (1961), S. 359-394.

⁽⁵²⁾ Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων βασιλεύς: s. H. DIELS-W. KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, I, Berlin 1934, S. 162,7-8 (Fr. 53). Zu πάντων βασιλεύς vgl. Pind. Fr. 169: νόμος ὁ πάντων βασιλεύς. Vgl. auch Theodoros Metochites (C. G. MÜLLER, *Theodori Metochitae Miscellanea etc.*, Lipsiae 1821), S. 752: ...ὥσπερ ἀτρεπτός τις ἐπίτροπος τῶν γραμμάτων καὶ τῶν μέτρων τῆς προνοίας καὶ τοῦ κοσμικοῦ τούτου θεάτρου νομεύς (sc. χρόνος); dazu H.-G. BECK, *Theodoros Metochites. Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert*, München 1952, S. 106 (mit Anm. 5). Siehe auch *Anthol. Graeca* 7,245,1: II 148 (BECKBY): ὦ χρόνε, παντοίων θνητοῖς πανεπίσκοπε δαῖμον.

⁽⁵³⁾ Pind., *Ol.* 2,17. Einen Anklang daran bildet das euripideische (Suppl. 76) χρόνος παλαιὸς πατήρ. Vgl. auch die Aufnahme des pindarischen Zitats im vorstehenden Beleg Nr. 5 sowie den Beginn der Vita des Patriarchen Antonios Kauleas von Nicephoros Gregoras (*Hist. Rom.* I, S. XLIX SCHOPEN): εἰ δὲ καὶ θνητὴν φύσιν ὁ χρόνος καὶ πάντων ἐστὶ πατήρ, ὅποσα φθορὰ καὶ γένεσις βόσκει.

ren sich nicht nur der zerstörerischen Kraft des χρόνος, sondern auch seiner heilenden Wirkung bewußt. Für die erstere Eigenschaft hat ihm schon Simonides das bei Homer den ὕπνος charakterisierende Adjektiv πανδαμάτωρ⁽⁵⁴⁾ zugewiesen⁽⁵⁵⁾; für die zweite wurde er als κοινὸς ἰατρός bezeichnet, das in der Form ὁ κοινὸς ἰατρός σε θεραπεύσει χρόνος seit Philippides zum Sprichwort geworden ist⁽⁵⁶⁾.

Sophokles hat die gegensätzlichen Eigenschaften des χρόνος als πάντων πατήρ und πανδαμάτωρ miteinander verbunden, aus dem ersten ein φύειν und aus dem zweiten ein κρύπτειν gemacht und durch die kontrastierenden Beiwörter ἄδηλα und φανέντα, antithetisch bezogen auf die semantisch ebenfalls gegensätzlichen Verben φύειν und κρύπτειν (φύειν/ἄδηλα, κρύπτειν/φανέντα), dem Spruch eine neue Nuance verliehen: die Zeit fungiert nicht einfach als Erzeuger und Vernichter aller Dinge, sondern sie läßt auch alles Verborgene ans Licht kommen und alles Dagewesene verbergen. Von dort bis zur weiteren Differenzierung und moralisch geladenen Präzisierung – vor allem in der Trauerliteratur der Byzantiner – war nur ein kleiner Schritt, daß χρόνος alles Wertvolle vernichtet und alles Minderwertige gedeihen läßt.

(⁵⁴) Vgl. Ω 4-5: οὐδέ μιν ὕπνος | ἦρει πανδαμάτωρ; ι 372-373: καὶ δέ μιν ὕπνος | ἦρει πανδαμάτωρ. Dazu Eust. Thess., *Comm. ad Hom. Od.* ι 373: I 350,41-42: Εἰ δὲ πανδαμάτωρ ἐνταῦθα ὡς καὶ ἀλλαχοῦ ὁ ὕπνος, καθὰ παρ' ἄλλοις ὁ μακρὸς χρόνος etc.

(⁵⁵) Siehe Simon., Fr. 26,5 (PAGE): οὐθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος. Man vgl. auch Bacchyl., *Epin.* 13,205-206: ὁ τε πανδαμάτωρ χρόνος. Sowohl die vollständigere Fassung des Simonides als auch die kürzere des Bakchylides sind in die spätere griechische Literatur übergegangen und leben im Neugriechischen weiter. Man vgl. z.B. Diod., *Bibl. Hist.* 11,11,6: II 240,23 (VOGEL): οὐθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος; Const. Porphyg., *Exc. de Sent.* (*Exc. de Diod.* 134), S. 305,17 (BOISSEVAIN): οὐθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος. Vgl. ferner L. PETIT, *Actes de l'Athos. I. Actes de Xénophon* (Nr. XII), *Βυζαντινὰ Χρονικά. Παράρτημα τοῦ Ι' τόμου*, N° 1. (*Vizantijskij Vremennik* 10 [1903]), S. 81,6-7: ἵνα μὴ τῇ τοῦ πανδαμάτορος χρόνου φορᾷ ἐξίτηλα γένηται; A. Strategos, *Epigr.* 8: S. P. LAMPROS, in *Νέος Ἑλληνομνήμων* 5 (1908; Nachdruck Athen 1969), S. 435: οὕτως ἡ γραφίδος πάντ' ἀνδραγαθήματα δέχεται, | ὥς μὴ πανδαμάτωρ καὶ τὰδ' ἔλοιτο χρόνος. Siehe auch den oben angeführten Beleg Nr. 6.

(⁵⁶) Philippid. Fr. 32: VII 350 (KASSEL-AUSTIN). Siehe auch Stob., *Anthol.* 4,56,21: III 1128,12 (HENSE); Apost. (Arsen.), *Paroem.* 12,55a: II 556,16 (LEUTSCH). Zu anderen Formulierungen vgl. Diphil., Fr. 116 (117: V 115 KASSEL-AUSTIN): λύπης δὲ πάσης γίνεται ἰατρός χρόνος; Schol. vet. in Eur. Alc. 381: II 227,16 (SCHWARTZ): ὁ χρόνος θεραπεύσει σε. Vgl. auch Pind., *Pyth.* 1,46: ὁ πᾶς χρόνος ... | ... καμάτων δ' ἐπίλασιν παράσχοι; Man. Pal., *Orat. fun. in Theod. Pal.*: J. CHRYSOSTOMIDES, *Manuel II Palaeologus*, S. 79,18-19: καὶ τοῦτό γε συνίστησιν ὁ πάντα λήθη παραδιδούς χρόνος.

Wenn wir nun die Belege unserer Zusammenstellung genauer betrachten, stellen wir fest, daß sie über die formale Differenzierung hinaus auch eine inhaltliche Variation aufweisen; sie reichen von der sozusagen moralisch neutralen Aussage Pindars⁽⁵⁷⁾ über den ethisch schon gefärbten Spruch des Sophokles⁽⁵⁸⁾ bis zu den emotional stark aufgeladenen Auslassungen der byzantinischen Grabredenschreiber⁽⁵⁹⁾. Manche byzantinischen Belege stellen eine Kombination des pindarischen bzw. simonideischen und des sophokleischen Zitats dar⁽⁶⁰⁾ oder knüpfen an die modifizierte Fassung des Aristeides an⁽⁶¹⁾. Entsprechend hat der Spruch in den verschiedenen Texten die Funktion, die Allmacht des χρόνος zu unterstreichen⁽⁶²⁾, auf seine enthüllende bzw. verschleiernde Wirkung zu verweisen⁽⁶³⁾ oder ihn für die Vernichtung des Guten und die Erhaltung des Schlechten verantwortlich zu machen⁽⁶⁴⁾. Dabei wird ihm eine ganze Reihe von Beiwörtern zugeschrieben, die seine positiven oder negativen Eigenschaften hervorheben⁽⁶⁵⁾; oder er wird in Verbal- und Partizipialsätzen mit πάντα verbunden, um seine Macht über alle und alles zu demonstrieren⁽⁶⁶⁾.

Somit dürfte klar geworden sein, daß sich das sophokleische χρόνος-Zitat, das einen der Grundbegriffe nicht nur des altgriechischen, sondern des menschlichen Denkens überhaupt erläutert, bei den Byzan-

⁽⁵⁷⁾ Vgl. die vorstehende Anm. 53.

⁽⁵⁸⁾ Vgl. die vorstehende Anm. 5.

⁽⁵⁹⁾ Vgl. die vorstehenden Belege Nr. 9, 14, 16, 19, 20, 24, 26, 27, 29, 31, 32, 33.

⁽⁶⁰⁾ Vgl. die vorstehenden Belege Nr. 5 und 6.

⁽⁶¹⁾ Vgl. die vorstehenden Belege Nr. 24, 26, 30.

⁽⁶²⁾ Vgl. die vorstehenden Belege Nr. 5, 6, 9, 15, 16, 22, 23, 27, 29, 30, 32.

⁽⁶³⁾ Dieser Aspekt ist aufgrund des zugrundeliegenden sophokleischen Zitats in fast allen Belegen vorhanden.

⁽⁶⁴⁾ Vgl. die vorstehenden Belege Nr. 9, 14, 19, 20, 27, 29, 31, 32, 33.

⁽⁶⁵⁾ In den Belegen unserer Zusammenstellung handelt sich in alphabetischer Reihenfolge um folgende Adjektive: ἀναρίθμητος (2, 10), δεινὸς ἐχθρὸς (3), μακρὸς (2, 8, 10, 38), πανδαμάτωρ (6), πολέμιος (3), σοφός (37). Manuel Philes verleiht dem χρόνος eine ganze Reihe von negativen Adjektiven; vgl. z.B. den Beleg Nr. 14.

⁽⁶⁶⁾ In unserer Zusammenstellung finden sich folgende auf χρόνος bezogene Verbal- und Partizipialsätze mit πάντα: πάντα γεννῶν καὶ φθείρων (22), πάντα εἰδώς (40), πάντα εὕρισκει (37, Anm. 47), πάντα καινοτομῶν καὶ ὑποφθείρων (Anm. 32), πάντα κινῶν καὶ μεταφέρων (27), πάντα κομίζων (31), πάντα κρύπτων (7, 9, 15), πάντα λήθη παραδιδούς (Anm. 56), πάντα μαραίνων (23, Anm. 33, Zitat 40), πάντα τὰ ἐν γενέσει παρασύρει καὶ παραφέρει (4), πάντα τ' ἄδηλα φύει (1, 4), πάντα φαίνων (15), πάντα φέρων (9, 16, 29, 30).

tinern großer Beliebtheit erfreute, wofür seine breite Aufnahme in allen Sparten der Literatur ein beredtes Zeugnis ablegt.

Universität Göttingen

Alexander SIDERAS

STEFANOS SACHLIKIS
ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΧΩΡΙΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΒΟΥΚΑΤΩΝ
«SUI VILLANI E GLI AVVOCATI DI CANDIA»(*)

SOMMARIO: Abbreviazioni bibliografiche, p. 85. – Introduzione, p. 91. – 1. Profilo dell'autore, p. 91. – 2. Lo stato della tradizione manoscritta, p. 95. – 3. La presente edizione, p. 99. – 4. Sintesi del contenuto, p. 101. – 5. Il genere letterario, p. 102. – 6. Osservazioni linguistiche, p. 105. – 7. Osservazioni metriche, p. 111. – 8. Testo, p. 118. – 9. Note, p. 146. – 10. Index verborum, p. 159.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ALEXIU, *Κρητ. Ἀνθ.* = Stilianòs ALEXIU, *Κρητική Ἀνθολογία*, Iraklion 1969.
ALEXIU, *Μελέτες* = Stilianòs ALEXIU, *Κρητικά φιλολογικά. Μελέτες*, Atene 1999.
ANKORI, *Jewish Community* = Zvi ANKORI, *Jews and Jewish Community in the History of Medieval Crete*, in *Πεπραγμένα τοῦ Β' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, vol. III, Atene 1968, pp. 312-367.
AVALLE, *Quartina monorima* = Silvio D'Arco AVALLE, *Le origini della quartina monorima di alessandrini*, in *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani* 3 (1962), pp. 119-160.
BAKKER-VAN GEMERT, *Φαλιέρου, Θρήνος* = Wim BAKKER-Arnold F. van GEMERT, *Θρήνος εἰς τὰ Πάθη καὶ τὴν Σταύρωσιν τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ καὶ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, ποιηθεὶς παρὰ τοῦ εὐγενεστάτου ἀρχοντος κυροῦ Μαρίνου Φαλιέρου*, Iraklio 2002.
BEATON, *Il romanzo greco* = Roderick BEATON, *Il romanzo greco medievale*, Soveria Mannelli 1997 (titolo originale: *The Medieval Greek Romance*, Cambridge 1989).

(*) Il presente lavoro sia un omaggio, pur modesto, alla memoria di Nikolaos M. Panajotakis, dietro le cui sempre fiduciose esortazioni è nata la decisione di affrontare i testi di un poeta a lui caro e che il mondo accademico attendeva pubblicato di suo pugno. In occasione del Premio intitolato allo stesso Panajotakis, nell'anno 2003, era stata presentata una prima versione ridotta di questo studio. Per la forma ampliata e corretta sono riconoscente a Stilianòs Alexiu, e ai suoi sempre preziosi consigli filologici, così come ad Alkistis Proiou, per aver rivisto il dattiloscritto. Un affettuoso ringraziamento desidero rivolgere infine a Victoria Larchenko, per la paziente e delicata assistenza nella comprensione della bibliografia in russo.

- BECK, *Ίστορία* = Hans Georg BECK, *Ίστορία της βυζαντινής δημώδους λογοτεχνίας*, Atene 1988 (titolo originale: *Geschichte der Byzantinischen Volksliteratur*, München 1971).
- BÉDIER, *Fabliaux* = Joseph BÉDIER, *Les Fabliaux. Etudes de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age*, Paris 1893.
- BELTRAMI, *Metrica* = Pietro G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna 1991.
- BOERIO, *Dizionario* = Giuseppe BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia 1856.
- BOLOGNA, *L'Italia settentrionale* = Corrado BOLOGNA, *L'Italia settentrionale nel Duecento*, in Alberto ASOR ROSA (dir.), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. I, *L'età medievale*, Torino 1987, pp. 101-188.
- BRUSEGAN, *Fabliaux* = Rosanna BRUSEGAN (a cura di), *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, Torino 1980.
- BURCKHARDT, *La civiltà* = Jacob BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. it., Firenze 1992.
- CANTARELLA, *Un poeta cretese* = Raffaele CANTARELLA, *Un poeta cretese del secolo XV: Stefano Sachlikis*, in *Atene e Roma*, serie III, anno 3, 37 (1935), pp. 53-72 (trad. gr. Εἰς ποιητῆς τοῦ ιε' αἰῶνος, Στέφανος Σαχλίκης, in *Μουσῶν* 7 [1938], pp. 74-91).
- CHATZIDAKIS, *Κοραή* = Georghios CHATZIDAKIS, *Ἐκ τῶν ἀνεκδότων τοῦ Ἀδαμαντίου Κοραῆ*, in *Ἀθηνᾶ* 29 (1917), p. 179.
- CHATZIDAKIS, *MNE* = Georghios CHATZIDAKIS, *Μεσαιωνικά καὶ νέα ἑλληνικά*, voll. A'-B', Atene 1905-1907.
- CIAN, *La satira* = Vittorio CIAN, *La satira*, in *Storia dei Generi Letterari Italiani*, vol. I, Milano 1923.
- CONTINI, *Poeti del Duecento* = Gianfranco CONTINI (a cura di), *Poeti del Duecento*, voll. I-II, Milano-Napoli 1960.
- DETORAKIS, *Ίστορία* = Theocharis DETORAKIS, *Ίστορία της Κρήτης*, Iraklio 1990 (2^a ed.).
- DUBY, *Les trois ordres* = Georges DUBY, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris 1978.
- DU CANGE, *Glossarium* = Carolus DU CANGE, *Glossarium ad Scriptores Mediae et Infimae Graecitatis*, Lugduni 1668.
- GALLINA, *Una società coloniale* = Mario GALLINA, *Una società coloniale del Trecento: Creta fra Venezia e Bisanzio*, Venezia 1989.
- HESSELING, *Πεντάτευχος* = D. C. HESSELING, *Les cinq livres de la Loi (le Pentateuque). Traduction en néo-grec, publiée en caractères hébraïques à Constantinople en 1547*, Leiden-Leipzig 1897.
- HINTERBERGER, *Αυτοβιογραφία* = Martin HINTERBERGER, *Η αυτοβιογραφία ως διήγηση-πλαίσιο*, in *Cretan Studies* 6 (1998), pp. 179-196.
- HOLTON, *Literature and society* = David HOLTON, *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991 (trad. gr. Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης, Iraklio 1997, con bibliografia aggiornata).
- HOLTON, *Μελέτες* = David HOLTON, *Μελέτες για τον Ερωτόκριτο και άλλα νεοελληνικά κείμενα*, Atene 2000.
- HUIZINGA, *Autunno* = Johan HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, trad. it., Firenze 1985 (6^a ed.).

- JACOBY, *Inquisition* = David JACOBY, *Venice, the Inquisition and the Jewish Communities of Crete in the early 14th Century*, in *Studi Veneziani* 12 (1970), pp. 127-144.
- JACOBY, *Juifs Vénitiens* = David JACOBY, *Les Juifs Vénitiens de Constantinople et leur Communauté du XIII^e au milieu du XV^e siècle*, in *Revue des études Juives* 131 (1972), pp. 397-410.
- JACOBY, *Quelques aspects* = David JACOBY, *Quelques aspects de la vie Juive en Crète dans la première moitié du XV^e siècle*, in *Πεπραγμένα τοῦ Γ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, vol. II, Atene 1974, pp. 108-117.
- JAUSS, *Littérature didactique* = Hans Robert JAUSS, *La littérature didactique, allegorique et satirique*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. VI, Heidelberg 1968, pp. 263-272.
- KOEPSTEIN, *Zur Landwirtschaft* = Helga Koepstein, *Zur Landwirtschaft Kretas Ende des 15. Jahrhunderts (nach Stephanos Sachlikis)*, in *Studi Veneziani* 11 (1969), pp. 43-56.
- KONTOSOPULOS, *Διάλεκτοι* = Nikolaos KONTOSOPULOS, *Διάλεκτοι καὶ ιδιώματα τῆς νέας ἐλληνικῆς*, Atene 1994.
- KORAIS, *Προλεγόμενα* = Adamandios KORAIS, *Προλεγόμενα*, in *Ἄτακτα*, vol. II, Parigi 1828.
- KRIARAS, *Λεξικό* = Emmanuël KRIARAS, *Λεξικὸ τῆς Μεσαιωνικῆς Ἑλληνικῆς Δημῶδους Γραμματείας, Α'-ΙΔ', (οπαδός-παραθήκη)*, Salonicco 1969-1998.
- KRUMBACHER, *Geschichte* = Karl KRUMBACHER, *Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527-1453)*, München 1897 (2^a ed.) (trad. gr., *Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς λογοτεχνίας*, voll. I-III, Atene 1900).
- KUKULÈS, *Βυζαντινῶν βίος* = Fedon KUKULÈS, *Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμός*, voll. Α' / I, Γ', Atene 1947-1949.
- KUKULÈS, *Συμβολή* = Fedon KUKULÈS, *Συμβολή εἰς τὴν κρητικὴν λαογραφίαν ἐπὶ βενετοκρατίας*, in *Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Κρητικῶν Σπουδῶν*, 3 (1940), pp. 1-100.
- KYRIAKIDIS, *Δημοτικὸ τραγούδι* = Stilpon KYRIAKIDIS, *Τὸ δημοτικὸ τραγούδι. Συναγωγή Μελετῶν*, Atene 1990.
- LEGRAND, *Collection* = Émile LEGRAND, *Collection de monuments pour servir à l'étude de la langue néo-hellénique*, vol. XV, Paris 1871.
- LEGRAND, *Conseils à Franceschi* = Émile LEGRAND, *Conseils à Franceschi, par Sachlikis*, in *Annuaire de l'Association pour l'Encouragement des Études Grecques en France* 5 (1871), pp. 201-242.
- LUCIANI, *Autobiografismo* = Cristiano LUCIANI, *Autobiografismo e tradizione nell'opera di Sachlikis e Dellaportas*, in *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* 34 (1997), pp. 155-181.
- LUCIANI, *Φυλακάτορα* = Cristiano LUCIANI, *Il poema Περί τοῦ φυλακάτορά του di Sachlikis e i suoi alloglotti italiani*, in *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* 35 (1998), pp. 77-94.
- LUCIANI, *Pestilenza* = Cristiano LUCIANI, «Λεπριάζουσιν/λωβιάζουν»: *pestilenza o sifilide? Per l'interpretazione di un luogo di Sachlikis* (in pubblicazione).
- LUCIANI, *Schiavo di Bari* = Cristiano LUCIANI, *Lo Schiavo di Bari: nota sulla possibile fortuna nella letteratura cretese delle origini*, in *Sincronie* 3/1 (1999), pp. 185-195.

- MALTEZOU, *Historical context* = Chryssa MALTEZOU, *The historical and social context*, in HOLTON, *Literature and society*, pp. 17-47 (trad. gr., pp. 21-57).
- MALTEZOU, *Κρήτη* = Chryssa MALTEZOU, *Ἡ Κρήτη ἀνάμεσα στὴ Γαληνοτάτη καὶ τὴ Βασιλεύουσα*, in *Cretan Studies* 6 (1998), pp. 3-36.
- MANUSSAKAS, *Ντελλαπόρτας* = Manussos I. MANUSSAKAS, *Λεονάρδου Ντελλαπόρτα Ποιήματα (1403/1411)*, ἔκδοση κριτική, εἰσαγωγή, σχόλια καὶ εὐρετήρια, Atene 1995.
- MANUSSAKAS, *Σαχλίκης* = Manussos I. MANUSSAKAS, *Ὁ Στέφανος Σαχλίκης ποιητὴς τοῦ 14ου αἰῶνα (ὀριστική τοποθέτηση)*, in *Ἑλληνικά* 41 (1995), pp. 120-127.
- MANUSSAKAS-VAN GEMERT, *Ὁ δικηγόρος* = Manussos I. MANUSSAKAS-Arnold F. VAN GEMERT, *Ὁ δικηγόρος τοῦ Χάνδακα Στέφανος Σαχλίκης ποιητὴς τοῦ 14' καὶ ὀχι τοῦ 15' αἰῶνα*, in *Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, vol. II, Atene 1981, pp. 215-231.
- MARTI, *Poeti giocosi* = Mario MARTI (a cura di), *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano 1956.
- McKEE, *Wills* = Sally McKEE, *Wills from Late Medieval Venetian Crete: 1312-1420*, voll. 1-3, Washington 1998.
- MENICHETTI, *Metrica* = Aldo MENICHETTI, *Metrica italiana: Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova 1993.
- MERLINI, *Villano* = Domenico MERLINI, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano, con appendice di documenti inediti*, Torino 1894.
- MEYER, *Matazone* = Paul MEYER, *Dit sur les vilains par Matazone da Caligano*, in *Romania* 12 (1883), pp. 14-28.
- MORGAN, *Cretan Poetry* = Gareth MORGAN, *Cretan Poetry*, Heraklion 1960.
- ΝΙΚΙΤΣΚΙΥ, *Recensione* = A. ΝΙΚΙΤΣΚΙΥ, *Recensione a PAPADIMITRIU, Ἀφήγησις*, in *Vizantijskij Vremennik* 4 (1897), pp. 653-667.
- ORVIETO-BRESTOLINI, *Poesia comico-realistica* = Paolo ORVIETO-Lucia BRESTOLINI, *La poesia comico-realistica*, Roma 2000.
- PANAJOTAKIS, *Ἡ παιδεία* = Nikolaos M. PANAJOTAKIS, *Ἡ παιδεία κατὰ τὴ βενετοκρατία*, in PANAJOTAKIS, *Κρήτη*, pp. 165-195.
- PANAJOTAKIS, *Κρήτη* = Nikolaos M. PANAJOTAKIS (a cura di), *Κρήτη: Ἱστορία καὶ πολιτισμός*, voll. I-II, Creta 1988.
- PANAJOTAKIS, *Μελετήματα* = Nikolaos M. PANAJOTAKIS, *Μελετήματα περὶ Σαχλίκης*, in *Κρητικά Χρονικά* 27 (1987), pp. 7-58 (versione ampliata dell'originale in tedesco *Sachlikisstudien*, in *Neograeca Medii Aevi: Text und Ausgabe. Akten zum Symposion Köln 1986*, a cura di H. EIDENEIER, Köln 1987, pp. 219-277).
- PANAJOTAKIS, *Modelli italiani* = Nikolaos M. PANAJOTAKIS, *Modelli italiani nella letteratura cretese delle origini*, in C. LUCIANI (a cura di), *Modelli e ritorni. Per una storia dei rapporti letterari italo-greci*, in *Sincronie* 2/3 (1998), pp. 59-107 (adattamento dall'originale *The Italian Background of Early Cretan Literature*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 49 (1995), pp. 281-323).
- PANAJOTAKIS, *Σαχλίκης* = Nikolaos M. PANAJOTAKIS, *Σαχλίκης, Στέφανος*, in *Παγκόσμιο Βιογραφικὸ Λεξικό*, vol. 9α, Atene 1988, p. 208.
- PANAJOTAKIS, *Τὸ κείμενο* = Nikolaos M. PANAJOTAKIS, *Τὸ κείμενο τῆς πρώτης ἔκδοσης τοῦ «Ἀπόκοπου»*. Τυπογραφικὴ καὶ φιλολογικὴ διερεύνηση, in *Θησαυρίσματα* 21 (1991), pp. 89-209.

- PANKALOS, *Περὶ τοῦ γλωσσικοῦ* = Gheorghios E. PANKALOS, *Περὶ τοῦ γλωσσικοῦ ἰδιώματος τῆς Κρήτης*, vol. II (1994), vol. III (1997), vol. IV (1999), Atene (2^a ed.).
- PAPADIMITRIU, *Ἀφήγησις* = Sinodi PAPADIMITRIU, *Stefan Sachlikis i ego stichotvorenje* * *Ἀφήγησις παράξενος*», Odessa 1896.
- PAPADIMITRIU, *Kritičeskie* = Sinodi PAPADIMITRIU, *Kritičeskie etjudi k srednevekovym grečeskim tekstam*, in *Vizantijskij Vremennik* 1 (1894), pp. 641-656.
- PASQUINI, *Letteratura didattica* = Emilio PASQUINI, *La letteratura didattica e la poesia popolare del Duecento*, Roma-Bari 1975².
- PETROCCHI, *La Toscana* = Giorgio PETROCCHI, *La Toscana nel Duecento*, in Alberto ASOR ROSA (dir.), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. I, *L'età medievale*, Torino 1987, pp. 189-226.
- ΡΙΤΥΚΑΚΙΣ, *Γλωσσικὸ ἰδιῶμα* = Manolis I. ΡΙΤΥΚΑΚΙΣ, *Τὸ γλωσσικὸ ἰδιῶμα τῆς Ἀνατολικῆς Κρήτης*, Atene 1983.
- POCHERT, *Die Reimbildung* = Cornelia POCHELT, *Die Reimbildung in der spät- und postbyzantinischen Volksliteratur*, Köln 1991 (Neograeca Medii Aevi, IV).
- POLITIS, *Ἐπιθεώρησις* = Nikolaos G. POLITIS, *Λαογραφικὴ ἐπιθεώρησις*, in *Λαογραφία* 2 (1910), pp. 134-136.
- POLITIS, *Ποιητ. Ἀνθολ.* = Linos POLITIS, *Ποιητικὴ Ἀνθολογία*, Β': *Μετά τὴν Ἄλωση*, Atene 1977².
- PLAISANCE, *Città e campagna* = Michel PLAISANCE, *Città e campagna (XII-XVII secolo)*, in Alberto ASOR ROSA (dir.), *Letteratura italiana*, vol. V: *Le Questioni*, Torino 1986, pp. 583-630.
- PREVITERA, *Poesia giocosa* = Carmelo PREVITERA, *La poesia giocosa e l'umorismo*, in *Storia dei Generi Letterari Italiani*, vol. I, Milano 1939.
- PUCHNER, *Κρητικὸ Θέατρο* = Walter PUCHNER, *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικὸ Θέατρο*, Atene 1991.
- RAYNAUD, *Des avocas* = Gaston RAYNAUD, *Des avocas, De la jument au deable, de Luque la maudite: trois dits tirés d'un nouveau manuscrit de fableaux*, in *Romania* 12 (1883), pp. 209-229.
- REICHENKRON, *Sachlikis* = Gunter REICHENKRON, *Stephanos Sachlikis, Autobiograph und Moralist*, in *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin 1956.
- RIZZO NERVO, *I contatti* = Francesca RIZZO NERVO, *I contatti con il mondo greco*, in ENRICO MALATO (dir.), *Storia della letteratura italiana*, vol. XII, *La letteratura italiana fuori d'Italia*, a cura di Luciano FORMISANO, Roma 2002, pp. 158-163.
- ROMANO, *Γραφαί* = Roberto ROMANO, *Γραφαί καὶ στίχοι καὶ ἐρμηνεῖται di Stefano Sachlikis (redazione del cod. Neap. III a a 9)*, in ΠΑΡΕΡΓΑ: *Contributi filologici*, Napoli 2003, pp. 67-78.
- ROSSI, *Poesia didattica* = Aldo ROSSI, *Poesia didattica e poesia popolare del Nord*, in Emilio CECCHI – Natalino SAPEGNO (dirt.), *Storia della letteratura italiana. Le origini e il Duecento*, Milano 1987², pp. 455-534.
- SAFFIOTI, *I giullari* = Tito SAFFIOTI, *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano 1990.

- SANTSCHI, *Contribution* = Elisabeth SANTSCHI, *Contribution à l'étude de la communauté juive en Crète vénitienne au XIV^e siècle, d'après des sources administratives et juridiques*, in *Studi Veneziani* 15 (1973), pp. 177-211.
- SANTSCHI, *Régestes* = Elisabeth SANTSCHI, *Régestes des arrêts civils et des mémoriaux (1363-1399) des Archives du Duc de Crète*, Venezia 1976.
- SATHAS, *Νεοελλ. φιλ.* = Konstantinos SATHAS, *Νεοελληνική φιλολογία*, Atene 1868.
- SEGRE-OSSOLA, *Poesia italiana* = Cesare SEGRE – Carlo OSSOLA (dirr.), *Antologia della poesia italiana*, vol. I, *Duecento-Trecento*, Torino 1997.
- SOMAVERA, *Tesoro* = Alessio da SOMAVERA, *Tesoro della lingua greca-volgare*, Parigi 1709.
- SPADARO, *Testi medievali* = Giuseppe SPADARO, *Testi medievali greci in demotico tramandati in codici napoletani*, in *Ἰταλοελληνικά, Rivista di cultura greco-moderna* 1 (1988), pp. 49-74.
- SPANAKIS, *Κρήτη* = Sterghios G. SPANAKIS, *Κρήτη: Τουρισμός, Ἱστορία, Ἀρχαιολογία*, Α', Iraklio 1964.
- SUITNER, *Poesia satirica* = Franco SUITNER, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Padova 1983.
- THIRJET, *La condition* = Freddy THIRJET, *La condition paysanne et les problèmes de l'exploitation rurale en Roumanie gréco-vénitienne*, in *Studi Veneziani* 9 (1967), pp. 35-69 (rist. in *Etudes sur la Roumanie gréco-vénitienne (X^e-XV^e siècles)*, London 1977).
- WAGNER, *Carmina* = Gulielmus WAGNER, *Carmina Graeca Medii Aevi*, Lipsiae 1874.
- VAN GEMERT, *Φαλιέρου, Όνειρα* = Arnold F. VAN GEMERT, *Μαρίνου Φαλιέρου, Έρωτικά όνειρα*, Salonicco 1980.
- VAN GEMERT, *Literary antecedents* = Arnold F. VAN GEMERT, *Literary antecedents*, in HOLTON, *Literature and society*, pp. 49-78, bibliografia alle pp. 278-282 (trad. gr., pp. 59-94, bibliografia alle pp. 341-348).
- VAN GEMERT, *Οδηγός* = Arnold VAN GEMERT ET ALII, *Οδηγός έργων της Κρητικής Λογοτεχνίας (1370-1690)*, Iraklio 2002.
- VAN GEMERT, *Οί χαμένες γενιές* = Arnold F. VAN GEMERT, *Οί χαμένες γενιές της Κρήτης*, in *Ροδωνιά. Τιμή στον Μ. Ι. Μανούσακα*, vol. 2, Retimno 1994, pp. 599-620.
- VAN GEMERT, *Στέφανος Σαχλίκης* = Arnold F. VAN GEMERT, *Ό Στέφανος Σαχλίκης και ή εποχή του*, in *Θησαυρίσματα* 17 (1980), pp. 36-130.
- VITTI, *Il poema parenetico* = Mario VITTI, *Il poema parenetico di Sachlikis nella tradizione inedita del cod. napoletano*, in *Κρητικά Χρονικά* 14 (1960), pp. 173-200.
- VITTI, *Storia* = Mario VITTI, *Storia della letteratura neogreca*, Torino 1971.
- VITTI, *Storia II* = Mario VITTI, *Storia della letteratura neogreca*, Roma 2001.
- XANTHODIDIS, *Ἡ Ένετοκρατία* = Stefanos A. XANTHODIDIS, *Ἡ Ένετοκρατία έν Κρήτη και οί κατά τών Ένετών άγώνες τών Κρητών*, Atene 1939.
- XANTHODIDIS, *Μελετήματα* = Stefanos A. XANTHODIDIS, *Μελετήματα*, a cura di N. M. PANAJOTAKIS e Th. DETORAKIS, Iraklio 1980.
- XIRUCHAKIS, *Τò έμπόριον* = Agathangelos XIRUCHAKIS, *Τò έμπόριον της Βενετίας μετά της Ανατολής κατά τò Μεσαίωνα*, in *Έπετηρίς Έταιρείας Κρητικών Σπουδών* 3 (1940), pp. 241-296.

INTRODUZIONE

1. PROFILO DELL'AUTORE

Insieme con Dellaportas, Stefanos Sachlikis rappresenta la fase inaugurale di quella (presumibilmente) cospicua produzione cretese che, a partire dalla seconda metà del XIV secolo, si caratterizzò per un lento, faticoso, ma progressivo incontro e, infine, per la fusione culturalmente proficua della civiltà orientale greca con quella occidentale latina⁽¹⁾.

Stefanos, «habitor Candide», ossia cittadino di Candia (la Χώρα dei suoi poemi, l'odierna Iraklion)⁽²⁾, nacque intorno al 1331/32 da Ioannis (Gianakis) Sachlikis e da Maria Ialìnà († 1334)⁽³⁾. La sua era una famiglia di feudatari di origine greca che, per mantenere la pro-

⁽¹⁾ Sullo stato attuale delle nostre conoscenze dei testi della letteratura cretese e sui problemi della loro trasmissione si veda: VAN GEMERT, *Οί χαμένες γενιές*; PANAJOTAKIS, *Modelli italiani*, specificamente, pp. 59-75. Per il sottofondo storico-sociale che interessa il periodo di dominazione veneziana sull'isola fondamentali sono: MALTEZOU, *Historical context* e MALTEZOU, *Κρήτη*; più in generale vd. DETORAKIS, *Ιστορία*, pp. 163-299. Di estrema utilità anche PANAJOTAKIS, *Κρήτη*, soprattutto il vol. II. Da segnalare l'inserimento nel recente vol. XII della *Storia della letteratura italiana* della Salerno Editrice di un paragrafo dedicato ai *Contatti con il mondo greco* che, finalmente, permette anche ai non specialisti della civiltà greca medievale e moderna di conoscere alcuni risvolti della fortuna letteraria italiana in Grecia dal tardo Medioevo in avanti; vd. dunque RIZZO NERVO, *I contatti* (Sachlikis è menzionato a p. 161).

⁽²⁾ Rileviamo in via incidentale che per un certo tempo si era falsamente creduto che Sachlikis fosse nato a Cidonia (La Canea), stando a un'indicazione prodotta da KORAI, *Προλεγόμενα*, e riportata in seguito anche da SATHAS, *Νεοελλ. φιλ.*, p. 110 e da LEGRAND, *Collection*, pp. 7-9. Sorprende, però, il fatto che ancora in REICHENKRON, *Sachlikis*, pp. 364-365, si registri la sua nascita a La Canea, alimentando, fra l'altro, una confusione di dati topografici fra Megalokastro (= ar. Handak = ven. Candia) e la stessa Canea (= antica Cidonia); vd. LUCIANI, *Φυλακаторά*, pp. 92-93, nota 39.

⁽³⁾ La data di nascita si ricava per via indiretta, tenendo conto che la madre di Stefanos morì nel 1334 ed egli, nel 1356, anno di elezione fra i membri del Maggior Consiglio di Candia, doveva avere per legge almeno 25 anni compiuti (cf. MANUSSAKAS-VAN GEMERT, *Ο δικηγόρος*, pp. 220 e sgg.; VAN GEMERT, *Στέφανος Σαχλίκης*, pp. 37-38 e nota 9). Utile anche il profilo biografico tracciato in PANAJOTAKIS, *Σαχλίκης*. Per alcune problematiche relative all'epoca dello scrittore cretese si veda KOEPSTEIN, *Zur Landwirtschaft*; MANUSSAKAS, *Σαχλίκης*; e LUCIANI, *Pestilenza*.

pria stabilità economica, senza avere problemi con le autorità veneziane locali, scelse di abbracciare il credo latino. Il padre Gianakis fece parte del Consiglio dei Rogati di Candia dal 1345 fino al 1348, anno in cui morì a causa della terribile epidemia di peste che stroncò anche una sorella di Stefanos, Elena. Dal maggio del 1348, dunque, Stefanos resterà erede di un considerevole patrimonio. Per lascito della stessa sorella riceverà 1000 iperperi e quanto ella possedeva donatole dal loro padre; a quella somma si sarebbero aggiunti altri 300 iperperi, qualora suo nipote Andrea, figlio della sorella e di Chyrilos Pantaleo, fosse morto senza eredi⁽⁴⁾.

Grazie a questi beni, il poeta fu in grado di condurre un'esistenza agiata nella sua città natale (è ipotizzabile, ma non sicuro, anche qualche viaggio d'istruzione in Italia)⁽⁵⁾, e di intessere rapporti con l'alta borghesia veneziana di stanza a Creta.

I suoi capitali consistevano sostanzialmente di beni immobili, fra cui case in città e nel sobborgo (Χόρτο), destinate spesso alla locazione⁽⁶⁾, e di feudi sparsi per tutta Creta (Pentamodhi a Malevisi, Kufò presso La Canea, Potamiti a Pirghiotissa, e altrove)⁽⁷⁾. Secondo le stime complessive questi capitali dovevano ammontare a più di quattro *serventerie* e mezzo (o *sergentarie*, cioè feudi concessi un tempo ai coloni veneziani appartenenti alla classe immediatamente inferiore alla nobiltà)⁽⁸⁾. Sachlikis fu impegnato, a quanto risulta dalle stesse fonti d'archivio, anche in transazioni di compravendita di schiavi⁽⁹⁾.

⁽⁴⁾ *Archivio di Stato di Venezia*, Archivio del Duca di Candia (da ora: ASV, ADC), Busta 295, f. 51^v = MCKEE, *Wills*, vol. 1, pp. 296-297. Il testamento di Elena Sachlikis era già stato pubblicato e ampiamente commentato da VAN GEMERT, *Στέφανος Σαχλίκης*, pp. 79-82. Di fatto Stefano dovette ricevere i 300 iperperi, dal momento che Andrea morì a circa trent'anni, intorno al 1369 (cf. SANTSCHI, *Régestes*, S 148; VAN GEMERT, *Στέφανος Σαχλίκης*, p. 82).

⁽⁵⁾ Cf. PANAJOTAKIS, *Modelli italiani*, p. 84.

⁽⁶⁾ VAN GEMERT, *Στέφανος Σαχλίκης*, pp. 87-89 (doc. 4.1., il quale riporta un contratto di affitto databile 21.8.1353, stipulato tra Sachlikis e il notaio Avanzo de Peselli).

⁽⁷⁾ Cf. MANUSSAKAS-VAN GEMERT, *Ὁ δικηγόρος*, pp. 221-223.

⁽⁸⁾ VAN GEMERT, *Στέφανος Σαχλίκης*, pp. 43-45 e VAN GEMERT, *Literary antecedents*, p. 51.

⁽⁹⁾ Cf. VAN GEMERT, *Στέφανος Σαχλίκης*, pp. 112-113 (doc. 9.3, nel quale si attesta per l'aprile 1389 la compravendita di schiavi: di un'Albanese e di una Tartara per cento iperperi ciascuna, somma corrispondente al prezzo di mercato del tempo. Come ricorda van Gemert, anche in precedenza Sachlikis ebbe occasione di mercanteggiare schiavi, fra cui Bulgari e altri Albanesi).

Del pari siamo informati anche di una sua malaccorta amministrazione dei beni di famiglia, fino a gravosi indebitamenti. Comunque sia, fino a che il patrimonio glielo concesse, si assicurò anche l'entrata fra gli organi governativi di Candia. Nel 1356 fu infatti chiamato a far parte del collegio del Maggior Consiglio, carica che tenne fino al 1360. Agli atti notarili che documentano la sua attività professionale, pubblicati da van Gemert, possiamo aggiungerne altri due risalenti rispettivamente al 1357 e al 1367. Il 4 novembre 1357 «ser» Stefano fu chiamato come teste in merito all'eredità di tal Nicolota, vedova di Pietro di Vigoncia⁽¹⁰⁾. Mentre il 16 febbraio 1366 [1367] sottoscrisse, insieme con altri, il lascito di Emanuele Bono del fu Bartolomeo. In questo documento viene attestata, fra l'altro, la forma del nome nella variante «Saghliqui»⁽¹¹⁾.

Nel periodo successivo la sua reputazione fu minata da episodi non meglio precisabili, che si risolsero, tuttavia, con la carcerazione fra il 1370 e il 1371. Le motivazioni della sua reclusione potrebbero essere di natura politica o economica, ovvero di entrambe; non di rado capitò che egli si fosse opposto a certe decisioni dell'autorità locale e il suo atteggiamento, magari irriverente, poteva risultare sgradito a molti⁽¹²⁾. Meno credibile, invece, un suo imprigionamento dovuto alla delazione di una mondana, la famigerata Kutajotena, già bersaglio dei suoi strali satirici in un altro poema contro le prostitute⁽¹³⁾.

(¹⁰) ASV, ADC, Busta 122, ff. 20^r-21^r, edito ora in McKEE, *Wills*, vol. 1, pp. 209-211.

(¹¹) ASV, ADC, Busta 295, f. 4^r = McKEE, *Wills*, vol. 2, pp. 926-928.

(¹²) VAN GEMERT, *Στέφανος Σαχλίκης*, pp. 93-94.

(¹³) La critica attualmente propende a credere che ciò cui Sachlikis allude nelle sue opere non sia di pretta realtà autobiografica, ma vada colto *cum grano salis*, con la consapevolezza, cioè, che il registro stilistico-tematico improntato a un realismo descrittivo sia di maniera, un espediente letterario, insomma, di gran lunga collaudato da vari altri autori. Insistono su questa linea ermeneutica LUCIANI, *Autobiografismo* e HINTEBERGER, *Αυτοβιογραφία*. Spunti nella stessa direzione si ravvisavano anche in alcune conclusioni di VITTI, *Storia*, p. 43: «Il realismo di Sachlikis ha probabilmente un movente più letterario di quanto appare a prima vista. La descrizione [...] che egli intraprende con pungente spirito di osservazione nei suoi versi autobiografici, e che pone in contrasto la vita in villa con la vita in città, costituisce un tema letterario di grande tradizione». Nella nuova edizione del suo volume (VITTI, *Storia II*) non compaiono più giudizi sull'opera autobiografica, se non nella bibliografia a p. 33, nota 25.

In esilio a Pentamodi, trascorse qualche periodo in attività commerciali di varia natura e in noiosi passatempi tipici della campagna⁽¹⁴⁾. Anche per questo tipo di testimonianza dobbiamo usare estrema cautela nel dare un valore probativo alle descrizioni che provengono dai suoi poemi e che hanno un sapore apparentemente autobiografico: esiste un repertorio tematico fin troppo collaudato nella tradizione classica e medievale, che pone in antitesi la vita di campagna con quella di città, per credere acriticamente nella veridicità della ricostruzione biografico-letteraria del nostro Sachlikis-autore.

La pratica del commercio e l'esercizio dell'avvocatura, dietro il dichiarato sostegno del duca di Candia, Pietro Mocenigo, è quanto si registra per Stefanos dopo il suo rientro in città, almeno fino al 1391⁽¹⁵⁾. I suoi redditi, pur cospicui, pare confluissero tutti nella solvenza dei debiti contratti durante la sua vita, la quale terminò qualche tempo prima del 1403. Probabilmente Stefanos fu anche sposato a una tal Marula, non meglio conosciuta⁽¹⁶⁾.

Quanto alla figura artistica di Sachlikis, una critica poco avveduta, ma ormai fortunatamente superata, la considerava senza riserve quella di uno scrittore incolto. Era il giudizio di alcuni, fra cui Krumbacher e il primo editore Papadimitriu⁽¹⁷⁾, che un po' confusamente tendevano a sovrapporre la personalità del copista che si era occupato di trascrivere l'opera, le dichiarazioni pseudo-autobiografiche del personaggio protagonista, a quella autentica dell'artista. A lui, d'altro canto, quegli stessi censori riconoscevano un'insolita scrupolosità nel gestire un espediente artistico come la rima, fino ad allora estranea alla cultura greca.

Occorre precisare, una volta per tutte, che gli elementi che avrebbero connotato l'"insipienza" del nostro autore si fondavano, relativamente alla sua lingua di tendenza popolareggiante, solo su quanto si ricava dai codici (di cui nessuno è l'archetipo) che conservano i suoi testi, e non sopra un effettivo documento autografo. Quanto al suo atteggiamento

⁽¹⁴⁾ Informazioni sul periodo di Pentamodi in VAN GEMERT, *Στέφανος Σαχλίκης*, pp. 49-51.

⁽¹⁵⁾ *Ibid.*, pp. 51-55.

⁽¹⁶⁾ *Ibid.*, pp. 57, 116 (doc. 9.7).

⁽¹⁷⁾ Vd. KRUMBACHER, *Geschichte*, p. 410 (trad. gr. pp. 63-64); PAPADIMITRIU, *Ἀφήγησις*, p. 115. Su questa linea sono state prodotte anche le conclusioni di POLITIS, *Ἐπιθεώρησις*, p. 135, basate su miraggi ermeneutici: «'Εν τῷ χειρογράφῳ ἀπαντῶμεν χαρακτηριστικώτατα δείγματα τῆς ἡμιμαθείας τοῦ ποιητοῦ», rinforzate pedissequamente da CANTARELLA, *Un poeta cretese*, p. 68: «La cultura di Stefano [...] è molto...scarsa».

mento scanzonato e amorale, ci si basava solo su illazioni desunte da una narrazione di pura *fictio* letteraria.

A ben vedere, invece, sono molti i meriti da acquisire al nostro autore, il cui livello culturale rifletteva quello di qualunque individuo ben istruito della società cittadina cretese medio-alta⁽¹⁸⁾. Innanzitutto, oltre all'aver introdotto – come si ricordava sopra – per la prima volta in modo sistematico l'uso del distico decapentasilabo rimato nella poesia neogreca (e non è cosa da poco!), gli si deve riconoscere la sapiente capacità nel riadattamento di certi schemi e modelli della letteratura occidentale⁽¹⁹⁾. In merito alla quale è ormai un dato appurato che lo stile cosiddetto “mediocre” usato dai poeti giocosi, fra i quali annoveriamo anche Sachlikis, altro non è che «un fenomeno marcatamente letterario, nato e sviluppatosi entro i confini della società “colta”»⁽²⁰⁾ e rivolto a un limitato pubblico cittadino.

2. LO STATO DELLA TRADIZIONE MANOSCRITTA

Sono tre i codici, fino a oggi conosciuti, che contengono i poemi di Sachlikis: il *Parisinus* 2909 (= P), il *Montepessulanus* 405 (= M) e il *Neapolitanus* III A a 9 (= N), tutti databili alla prima metà del XVI secolo⁽²¹⁾. Nessuno di questi è l'archetipo; anzi, dallo stato di composizione in cui sono pervenuti, è legittimo ritenere che fra essi e l'archetipo (o archetipi?) si sia frapposta una tradizione con passaggi piuttosto articolati e complessi.

Diversamente dal quadro della situazione editoriale fornito dai precedenti studiosi, invero alquanto intricato⁽²²⁾, per ragioni di semplifica-

⁽¹⁸⁾ Cf. PANAJOTAKIS, *Modelli italiani*, pp. 68 e sgg.

⁽¹⁹⁾ Cf. PANAJOTAKIS, *Μελετήματα*, pp. 219-277, dove si legge il seguente perentorio giudizio di valore: «Sachlikis non fu soltanto il primo scrittore eponimo a prendere l'iniziativa di introdurre la rima nel mondo grecofono, ma fu insieme un autore acuto e originale, conoscitore della letteratura occidentale del suo tempo ed esperto nel ri-organizzare in modo più geniale, a sviluppare e ad arricchire il suo prestito».

⁽²⁰⁾ SUTNER, *Poesia satirica*, p. 121.

⁽²¹⁾ Per un nuovo esame dei manoscritti – dopo LEGRAND, *Collection*; WAGNER, *Carmina*; e CANTARELLA, *Un poeta cretese* (su N cf. anche SPADARO, *Testi medievali*, pp. 63-65) – si veda il fondamentale lavoro di PANAJOTAKIS, *Μελετήματα*, pp. 7-58. Sui rapporti linguistici della tradizione, cf. anche le osservazioni di VITTI, *Il poema parenetico*, pp. 173-175.

⁽²²⁾ Cf. CANTARELLA, *Un poeta cretese*, p. 53 e, ora, anche ROMANO, *Γραφαι*, pp. 67-68.

zione preferiamo qui considerare la produzione di Sachlikis ripartita in due grandi blocchi: poemi (o sezioni di opera) in rima e poemi in verso libero, secondo il seguente elenco:

POEMI IN RIMA	Ἀφήγησις παράξενος (<i>Racconto straordinario</i>) ⁽²³⁾	(I)
	[che qui, per la sezione che ci interessa, intitoliamo: <i>Περὶ τῶν χωριατῶν καὶ τῶν ἀβουκάτων</i>]	
	Βουλή τῶν πολιτικῶν (<i>Assemblea delle prostitute</i>) ⁽²⁴⁾	(II)
	Γκιόστρα τῶν πολιτικῶν (<i>Giostra delle prostitute</i>) ⁽²⁵⁾	(III)
	Καταλόγιν τῆς Πόθας (<i>Storia di Pothas</i>) ⁽²⁶⁾	(IV)
	Συμβουλές στὸ Φραντζισκὴ (<i>Consigli a Frantziskis</i>) ⁽²⁷⁾	(V)

⁽²³⁾ Contenuto nel codice N ai ff. 1-8^v, edito da PAPADIMITRIU, Ἀφήγησις, pp. 15-30 (vv. 1-412; o vv. 1-402 secondo la presente edizione). Da ricordare, però, che sotto questo titolo lo studioso include, oltre a (I), anche i poemi: (II), (IV), (VII), (VIII) e (IX), che qui si denominano diversamente. Analisi critiche in ΝΙΚΙΤΣΚΥ, *Recensione* e ΧΑΝΘΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, pp. 170-179. Vd. anche VAN GEMERT, *Οδηγός*, p. 21.

⁽²⁴⁾ Nel cod. M ai ff. 130^r-140^v, in P ai ff. 129^r-139^r; pubblicato in WAGNER, *Carmina*, pp. 92-103 (vv. 378-674); e in N ai ff. 12-15^v e di lì pubblicato in PAPADIMITRIU, Ἀφήγησις, pp. 38-48 (vv. 603-811); recensione in ΧΑΝΘΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, pp. 176-177. VAN GEMERT, *Literary antecedents*, p. 53, suddivide ulteriormente questo poema in due sezioni: una prima, introduttiva, in generale sulle prostitute (vv. 378-439 W., 603-675 Pap.) e una seconda, propriamente sull'"assemblea" (vv. 440-674 W., 676-811 Pap.), ma che in realtà non esista «alcun indizio che si tratti di un poema diverso» puntualizza ΠΑΝΑΙΟΤΑΚΙΣ, *Μελετήματα*, p. 19, nota 2. Vd. anche VAN GEMERT, *Οδηγός*, pp. 15-16 (con rimandi errati).

⁽²⁵⁾ Contenuto in M ai ff. 140^v-141^r e in P ai ff. 139^r-140^r; edito in WAGNER, *Carmina*, pp. 104-105 (vv. 675-712) e da ΠΑΝΑΙΟΤΑΚΙΣ, *Μελετήματα*, pp. 24-25. Vd. anche VAN GEMERT, *Οδηγός*, pp. 17-18.

⁽²⁶⁾ Riportato solo in N ai ff. 15^v-17^v; pubblicato in PAPADIMITRIU, Ἀφήγησις, pp. 48-52 (vv. 812-908); recensione in ΧΑΝΘΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, pp. 177-179. Vd. anche VAN GEMERT, *Οδηγός*, p. 11.

⁽²⁷⁾ Contenuto in M ai ff. 141^r-154^v, in P ai ff. 141^r-154^v e in N ai ff. 17^v-25^v, pubblicato in WAGNER, *Carmina*, pp. 62-77 (vv. 1-367), sulla base della recensione di M e di P (con il titolo di *Γραφαὶ καὶ στίχοι καὶ ἐρμηνεύει κύρου Στεφάνου τοῦ Σαχλήκη*), e da VITTI, *Il poema parenetico*, pp. 178-190, sulla base di N. Vd. anche VAN GEMERT, *Οδηγός*, pp. 19-20. Il testo stabilito da Émile Legrand nel 1871 (LEGRAND, *Conseils à Franceschi*, pp. 201-242) era fondato su un codice, copia di P, della sua biblioteca personale, ora andato perduto, il cui calligrafico amanuense pare fosse, secondo le indicazioni di ΠΑΝΑΙΟΤΑΚΙΣ, *Μελετήματα*, pp. 45 e sgg., il vescovo di Avranches (Francia) Pierre Daniel Huet, attento lettore dell'opera di Sachlikis. Di questo componimento in M sono scritti i titoletti dei rispettivi "consigli", come fossero anche questi poemi autonomi, raccordati solo da un unico intento moralistico. Per un'ipotesi di influsso italiano sui *Consigli a Frantziskis* vd. LUCIANI, *Schiavo di Bari*.

POEMI IN VERSO LIBERO	<i>Περὶ φίλων</i> (<i>Gli amici</i>) ⁽²⁸⁾	(VI)
	<i>Περὶ φυλακῆς</i> (<i>La prigione</i>) ⁽²⁹⁾	(VII)
	<i>Περὶ δεσμοφυλάκων</i> (<i>I guardiani</i>) ⁽³⁰⁾	(VIII)
	<i>Περὶ τοῦ φυλακάτορά του</i> (<i>Il guardiano personale</i>) ⁽³¹⁾	(IX)

La suddivisione dei poemi comunque non è affatto perentoria, dal momento che non esiste una assoluta coerenza nella tradizione manoscritta⁽³²⁾. Proprio una tradizione manoscritta, com'è comprovabile da riferimenti interni, risulta alla base della prima divulgazione di questi poemi; tuttavia, in una fase successiva, intermedia rispetto ai testimoni attualmente conosciuti, l'elaborazione deve essere passata anche attraverso una qualche forma di oralità, consistita, per l'atto della trascrizione, in una dettatura "esterna" o "interna" (affidata cioè alla memoria del copista).

Sulla base del distico 27-28 («ἄς ἔλθῃ νὰ ἀναγνώσῃ ἐδῶ τοῦτο τὸ καταλόγιν, / τὸ ἐκάτσα κ' ἐστιχόπλεξα καὶ μοιάζει μοιρολόγιν») Panajotakis ha acutamente rilevato che i poemi di Sachlikis (quelli che noi possiamo intendere anche come "canzoni")⁽³³⁾ dovevano essere inizialmente destinati a una lettura individuale, non già a una pubblica *performance*. Il

(28) Riportato solo in P ai ff. 116^v-123^r (anche se annunciato, ma non trascritto, in N; cf. PAPADIMITRIU, *Ἀφήγησις*, p. 31, vv. 415-17: «ἐγὼ ἀπεδὰ ἀφήνω το, τοῦτο τὸ καταλόγι, / νὰ γράψω καὶ τῆς φυλακῆς τοὺς πόνους καὶ τὰς θλίψεις, / καὶ διὰ τοὺς φίλους τοὺς καλοὺς καὶ τοὺς κακοὺς τὸ τί 'νε»); pubblicato in WAGNER, *Carmina*, pp. 79-85 (vv. 1-201), con il titolo di *Γραφαὶ καὶ στίχοι καὶ ἐρμηνεῖται, ἐπὶ καὶ ἀφηγήσεις κύρου Στέφανου τοῦ Σαχλήκη*, sotto cui si comprendono anche gli altri poemi di M e P: (VII), (VIII) e (IX); vd. *infra*, note 29, 30, 31. Recensioni in PAPADIMITRIU, *Kritičeskie*, pp. 652-653 e ΧΑΝΤΗΟΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, pp. 164-165. Vd. anche VAN GEMERT, *Οδηγός*, p. 12.

(29) Può ritenersi un componimento introduttivo ai due seguenti, che formano quindi un diretto sottogruppo. Il testo è conservato in M ai ff. 123^v-125^v, in P ai ff. 123^v-125^v; edito in WAGNER, *Carmina*, pp. 85-87 (vv. 202-266); e in N ai ff. 8^v-9^v; edito da PAPADIMITRIU, *Ἀφήγησις*, pp. 30-33 (vv. 418-483). Vd. anche VAN GEMERT, *Οδηγός*, p. 13-14.

(30) Conservato in M ai ff. 125^v-128^v, in P ai ff. 125^v-128^r; edito in WAGNER, *Carmina*, pp. 87-90 (vv. 267-340); e in N ai ff. 9^v-11; edito in PAPADIMITRIU, *Ἀφήγησις*, pp. 33-36 (vv. 484-564).

(31) Conservato in M ai ff. 128^v-130^r, in P ai ff. 128^r-129^r; edito in WAGNER, *Carmina*, pp. 90-92 (vv. 341-377); e in N ai ff. 11^v-12; edito da PAPADIMITRIU, *Ἀφήγησις*, pp. 36-38 (vv. 565-602). Cf. ora l'ed. sinottica in LUCIANI, *Φυλακάτορα*, pp. 83-85.

(32) Arbitrarietà sussiste anche per quel che concerne i titoli delle singole opere e i periodi di composizione, su cui, purtroppo, non possediamo indizi sufficientemente consistenti.

(33) Il termine *καταλόγιν*, assume anche tale significato; cf. KYRIAKIDIS, *Δημοτικό τραγούδι*, pp. 338-340 e, qui, *Note* ai vv. 27-28.

fatto in sé non ha nulla di straordinario, se si considera il buon livello di alfabetizzazione a Creta durante il dominio veneziano⁽³⁴⁾. Presupposto, dunque, per la diffusione delle opere di Sachlikis era una tradizione scritta. L'estrema popolarità raggiunta, in forza anche del contenuto "piccante" e del registro volgare di alcuni poemi, ha prodotto involontariamente una concomitante diffusione orale degli stessi; si pensi solo a quanto proprio Sachlikis afferma a v. 106: «καὶ τὰ παιδιὰ τοῦ σκολείου πολλὰ τὰ ἐτραγουδοῦσαν» ("e agli scolari piaceva molto cantarle [le canzoni]")(35). In concreto, i testimoni P e N sarebbero apografi esemplati su antigrifi "dettati" a voce, mentre M proverrebbe da una mano che avrebbe esemplato direttamente sotto dettatura pronunciata o dal cosiddetto "dettato interiore"⁽³⁶⁾. Si spiegherebbero soltanto in questo modo, come ha osservato Panajotakis, «le grandi divergenze rilevabili fra gli stessi testi traditi da due o da tutti e tre i manoscritti e lo stato avanzato di corruzione nella forma in cui ci sono pervenuti»⁽³⁷⁾.

Tracce di possibili influssi d'oralità sono ravvisabili, in un testo scritto, attraverso l'individuazione di illogiche ripetizioni di singole parole, di singoli versi, o di porzioni di essi, in sedi del tutto improprie nello stesso testo. Come ha dimostrato Panajotakis nel suo pregevole studio sull' *Ἀπόκοπος*⁽³⁸⁾, le ripetizioni (non i nessi formulari, che sono opera dell'autore, come nel nostro caso possono essere i vari: «ἡ Τύχη μου ἡ καημένη», «ἡ Τύχη μου ἡ κακή» o «ἡ δολερή μου Μοῖρα», ecc.) «appartengono allo stadio della tradizione scritta e in particolare di quella orale e sono opera del copista o di chi esegue la trascrizione a memoria»⁽³⁹⁾. Nel caso specifico, al v. 19 la ripetizione di πάντα del 2° emistichio è sospetta e si spiega con il meccanismo di una memorizzazione del testo da parte del copista dove il primo «πάντα» ha marcato la sua impronta fino a sovrapporsi al preverbio παρα- del più plausibile παραπονεμένον (anche per le implicazioni allusive che rivela; cf. *Note*, v. 19). Così pure ai vv. 129-130, in cui è ripetuto in rima σκύλους e ai vv. 145-146 con ζευγάρια, mentre il 1° emistichio del v. 194 contiene elementi ripetuti quasi identici al v. successivo.

Quanto alla cronologia di composizione dei poemi nulla è dato con

⁽³⁴⁾ Sull'istruzione a Creta durante la dominazione veneziana vd. PANAJOTAKIS, *Ἡ παιδεία*, in particolare le pp. 167-168.

⁽³⁵⁾ Cf. PANAJOTAKIS, *Μελετήματα*, pp. 16-17.

⁽³⁶⁾ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁽³⁷⁾ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁽³⁸⁾ PANAJOTAKIS, *Τὸ κείμενο*, pp. 112-114.

⁽³⁹⁾ *Ibid.*, p. 112.

certezza. Un'ipotesi si può soltanto avanzare relativamente a un ordine interno. Se è giusto il sospetto di Xanthudidis circa l'allusione al v. 63 («καὶ ἄλλους ἐκεῖ νὰ μὴν ἐμποῦν, ἤξευρα νὰ παιδεύω») del poema che qui presentiamo ai Συμβουλές στὸ Φραντζισκή⁽⁴⁰⁾, e quanto inoltre dichiara Sachlikis al v. 104 («καὶ τὰ ἔγραψα εἰς τὴν φυλακὴν διὰ τὰς ἀρχαῖες μαυλίστριες») debba intendersi come un velato riferimento alle opere che hanno per argomento le prostitute, allora siamo nella possibilità di stabilire almeno una sistemazione relativa del *corpus* dell'autore (che poi non necessariamente deve rispecchiare l'ordine di composizione effettivo): prima i Συμβουλές e i poemi sulle prostitute, poi sugli avvocati e sui villani, sulla prigionia e, infine, sugli amici, stando almeno alle parole di congedo del presente poema (cf. qui, vv. 401-402).

3. LA PRESENTE EDIZIONE

Il titolo⁽⁴¹⁾ attribuito dal primo editore all'opera, Ἀφήγησις παράξε-νος, con cui è generalmente nota nelle storie letterarie e di cui fa parte il nostro testo, possiede un carattere fin troppo inclusivo, che probabilmente deriva da un lavoro di centonatura compiuto da qualche copista (forse lo stesso estensore di N) sui poemi preesistenti. In effetti, anche in questo studio, come nel precedente relativo al Περί τοῦ φυλακάτορά του⁽⁴²⁾, considero la sezione *tematica* che riguarda i villani e gli avvocati (vv. 1-401 [= 1-417 Pap.]) in completa autonomia compositiva rispetto alle successive sezioni, che Sachlikis stesso si perita di circoscrivere con formule demarcative del tipo: «Ἐγὼ ἀπεδὰ ἀφήνω το τοῦτο τὸ καταλόγι» (v. 400), «Ἡμπόρουν διὰ τὴν φυλακὴν νὰ γράψω ἀκόμη καὶ ἄλλα / ἀμμή σχολάζω, ἀφήνω τα, διαβαίνω καὶ περνῶ τα» (vv. 484-485 Pap.)⁽⁴³⁾, e perciò ridenominò il poema nel caso specifico: Περί τῶν χωριατῶν καὶ τῶν ἀβουκάτων, ossia *Sui villani e sugli avvocati di Candia*.

L'idea di un nuovo titolo si giustifica, dunque, con la possibilità di considerare legittimamente l'Ἀφήγησις come una serie di storie specifiche, indipendenti fra loro, su temi già di largo consumo nella letteratura occidentale.

La costituzione del testo critico che qui si propone è fondata per in-

⁽⁴⁰⁾ Cf. XANTHUDIDIS, *Μελετήματα*, p. 171.

⁽⁴¹⁾ Nel cod. risulta illeggibile.

⁽⁴²⁾ Vd. LUCIANI, *Φυλακάτορα*.

⁽⁴³⁾ *Ibid.*, p. 79, nota 7. Cf. anche HINTERBERGER, *Αυτοβιογραφία*, p. 187.

tero su una nuova lettura del codice N. Rispetto alla precedente edizione (= Pap.) si è cercato di intervenire in maniera sobria, osservando un criterio pressoché conservativo, tale da rispettare la grafia grammaticale di qualche termine, avallata del resto anche dalla testimonianza di altri codici di Sachlikis, senza ricorrere dunque a un'arbitraria quanto inutile correzione metrica: perciò scriviamo ταχία e non ταχιά, χωρίον e non χωριόν, δουλεία e non δουλειά, όμιλία e non όμιλιά (la rima όμιλία: δουλεία si trova anche nei Συμβουλές [WAGNER, *Carmina*, 69.162-163]: «κερδαίνω, χάνω, μοναχά ἐν ὄλῃ του ἢ όμιλία / καὶ φαίνεται του νόστιμος ἡ τέτοια δουλεία»); cf. anche *infra* § 7.2.1.

Ove possibile si è teso a rintracciare l'uniformità e la coerenza di un testo, spesso di non facile ricostruzione, sulla base di quanto è stato tramandato, riducendo anche quelle possibili cadute di versi, imputate, a volte pregiudizievolvermente, all'incuria del copista⁽⁴⁴⁾. Proprio tali difficoltà di ordine meccanico sono state messe alla base del metodo seguito da Papadimitriu, secondo cui il principale elemento discriminante è costituito dalla ricostituzione dei rimanti. Il criterio emendativo seguito dal primo editore si può sostanzialmente riassumere nei seguenti tre punti: a) mutamento desinenziale dell'ultima parola di verso; b) inversione dell'ordine delle parole all'interno del verso e, infine, c) sostituzione dell'ultima parola di verso con un sinonimo, o con un termine più adatto al contesto. Il valore di tale sistema empirico ha portato sicuramente buoni frutti, ma qualche volta anche ad aberrazioni, soprattutto quando, in mancanza di soluzione, si è optato per gli scarti di verso (cf. vv. 15 e 162 Pap.) o per l'introduzione di lacune del tutto arbitrarie⁽⁴⁵⁾.

Si sono inoltre tenuti presenti alcuni suggerimenti emendativi dei successivi recensori (Xanthudidis) o antologisti (Politis, Alexiu). Tuttavia, anche fra le congetture proposte, un nuovo vaglio si è reso necessario, dal momento che alcune di esse erano state formulate esclusivamente sulla base dell'apparato critico fornito dal Papadimitriu, senza accertamenti diretti sul codice e spesso con esiti metricamente infelici⁽⁴⁶⁾, o, alle

(⁴⁴) Cf. i rilievi di VITTI, *Il poema parenetico*, p. 174, relativi al poema Συμβουλές στο Φραντζισκή, nel confronto dei codd. M e P con N, il quale «spesso altera la rima dei distici, oltre che col sopprimere uno dei due versi, anche mutando le ultime parole del verso».

(⁴⁵) Sul sistema emendativo scelto da Papadimitriu vd. le dettagliate osservazioni di ΝΙΚΙΤΣΚΙΥ, *Recensione*, soprattutto le pp. 654-656.

(⁴⁶) È il caso del v. 366 [377 Pap.] per il quale Xanthudidis suggeriva una correzione alla lettura dell'editore: «377: ἀγωμε καὶ θέλω ὀρθώσει τὴν δουλιάν [cod.: δουλίαν] σου. Οὕτως τὸ χειρόγραφον [sic; in realtà il cod. riporta anche διάγειρε].

volte, con correzioni che peccavano di eccessiva fiducia nei confronti dell'idioma cretese⁽⁴⁷⁾.

4. ARTICOLAZIONE DEL CONTENUTO

La storia narrata si può dividere in tre grandi macrosequenze. In un breve proemio il poeta-personaggio esordisce con una forte autocommiserazione: egli lamenta l'incessante minaccia della Sorte (Τύχη o Μοῖρα) che lo ha precipitato nella miseria, proprio quando si attendeva che la sua ruota cominciasse a girare favorevolmente. Ma le intenzioni del destino non sembrano in alcun modo incontrare le attese del povero Sachlikis e sollevarlo dalle proprie «θλίψεις», da cui – come dichiara – fu indotto a mettere nero su bianco. Non gli era mai mancato di che vivere, fin da quando andava a scuola ed era sotto la tutela dei suoi genitori; ma quando la Sorte decide di fargli conoscere una realtà diversa, quella dei quartieri malfamati di Candia, del gioco d'azzardo, dei postriboli, allora il nostro "eroe" abbandona ogni piglio di moralità, ogni insegnamento etico, per recarsi alla scuola delle famigerate «πολιτικὲς ("prostitute")».

Da qui a lasciarsi fagocitare dalle malie della vita notturna il passo è breve, e le conseguenze sono facilmente immaginabili: imbarbarimento dei costumi, dissesto finanziario, indebitamento. Malgrado ciò, Sachlikis insegna come sia comunque difficile tornare sui propri passi quando si è travati e come sia invece agevole la via della perdizione, lungo il corso della quale avrebbe dovuto anche incontrare la spietata vedova "allegra" Kutajotena. Insieme trascorsero molti momenti felici, ma per chissà quale machiavellico disegno della maliarda, Sachlikis finisce in prigione, dove si dedicherà alla composizione del suo *de profundis* sulle prostitute, un'opera cantata con largo successo dai giovani scolari del tempo (vv. 1-106).

Con un repentino cambio di scena la Sorte trae di prigione Sachlikis, dirottandolo questa volta in campagna, lontano dalle seduzioni della città. Tutt'altro che piacevole si presenta la nuova esperienza del nostro eroe: tirare avanti un podere, provvedere alla semina, al raccolto,

⁴⁷ Ο Παπαδημητρίου διώρθωσεν: ἄμε καὶ ἄλλοτε διαγείρε, νὰ ὀρθώσω τὴν δουλειάν σου, [...] ἀλλὰ δὲν εἶναι ἀνάγκη, πιστεύω, νὰ μεταβάλωμεν τόσον ριζικῶς τὸν στίχον· γράφε: ἄγωμε καὶ ἐγὼ θέλω ὀρθώσει τὴν δουλειάν σου» (ΧΑΝΤΗΟΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, p. 173), trascurando il fatto che Papadimitriu aveva trascritto in apparato soltanto le parole non accolte pienamente nel testo, o comunque emendate, e non l'intero verso del cod.

(⁴⁷) Cf. le osservazioni *pro e contra* in ΠΟΛΙΤΙΣ, Ἐπιθεώρησις.

andare a caccia, pascolare sulle montagne. In confronto con gli apprezzabili risultati degli altri contadini, le sue erano fatiche vane o mal risarcite, durate solo per mantenere i propri cani.

Nonostante gli sforzi, sembra difficile per lui adattarsi alle sgradevoli abitudini dei villani, alle loro adunanze festaiole nelle taverne, ai loro schiamazzi o agli insulsi discorsi sui vigneti, sulle gabelle da corrispondere ai padroni, ecc., fino alle quotidiane risse con cui si concludono le serate (vv. 107-248).

L'ultima macrosequenza narrativa riguarda il ritorno di Sachlikis agli impegni borghesi e la Sorte che lo colloca nella congrega degli avvocati. Ottenuto dunque, grazie all'amicizia con il duca di Candia, l'incarico di avvocato, Sachlikis si trova ora a svolgere il suo lavoro, mostrandosi zelante e comprensivo nei confronti dei clienti meno facoltosi. Ma questo suo profilo di onestà umana è in forte contrasto con lo stile degli altri colleghi che sono degli affaristi impietosi, dei lestofanti e dei manovrieri corrotti, senza pudore né timore di Dio. Essi, prima di assistere un cliente, gli fanno i conti in tasca, senza guardare in faccia ad amici o a parenti, e se anche è povero, dovrebbero forse rinunciare alla sua tangente? (vv. 249-396). Il poema si conclude con il proposito di trattare in un successivo momento la condotta degli amici, quelli che si dichiarano veri e quelli, invece, propriamente malvagi.

5. IL GENERE LETTERARIO

Nel nostro caso il poeta cretese si produce in una vivace enumerazione di eventi spiacevoli, imputati convenzionalmente alla personale malasorte, i quali, accanto alla sarcastica denuncia di certi comportamenti sociali, rappresentano il fulcro di un tipo di racconto analogo a quello sviluppato nella *Frotula noiae moralis* che Girard Pateg scambiava con Ug de Pers⁽⁴⁸⁾.

In versione cretese si ripropongono così i tratti di un genere, quello delle *enues* ("noie"), già abbastanza diffuso nell'Europa del XIII secolo. O, ancora, è possibile ricordare, accanto ai precedenti, quegli scrittori, come Peire Cardinal e Bertrand de Born, che si impegnarono a schernire personaggi delle classi aristocratiche, senza trascurare, però, gli umili villani⁽⁴⁹⁾. Quei componimenti, così come il noto *ensenhamen* a Fran-

(48) Cf. PREVITERA, *Poesia giocosa*, pp. 97 e sgg.

(49) Menzionati in CIAN, *La satira*, pp. 81-82. Cf. anche ORVIETO-BRESTOLINI, *Poesia comico-realistica*, pp. 63-71.

tziskis, dimostrano la piena consapevolezza da parte di Sachlikis di trovarsi di fronte a un terreno artistico di larga frequentazione e, talvolta, anche di successo: si trattava soltanto di ridimensionarne i tratti a misura della sua realtà e del suo mondo.

Il genere satirico coltivato dalla letteratura francese, provenzale e italiana abbracciava dunque, accanto alla denigrazione misogina e antiecclesiastica⁽⁵⁰⁾, anche le beffe contro i vizi di un po' tutte le classi della società coeva. Se in Sachlikis sembra mancare l'elemento antiecclesiastico (almeno nei poemi a noi pervenuti), tuttavia spadroneggia quello misogino e non mancano sferzate all'inaffidabilità dei sedicenti amici, o alle ormai convenzionali debolezze di certi gruppi etnici, come i rozzi Lombardo-Tedeschi⁽⁵¹⁾ o gli Ebrei, qui definiti ἄνομοι (letteralmente "fuorilegge"), che possiamo intendere come "strozzini", poiché il nome è in rima, fortemente allusiva, con χρέη (vv. 86-87), quegli "indebitamenti" che costituivano un quotidiano problema per la società del tempo⁽⁵²⁾. Sachlikis istituisce, poi, un particolare osservatorio satirico soprattutto sulla vita dei rustici⁽⁵³⁾ e sulla malizia degli avvocati⁽⁵⁴⁾.

In Italia l'invettiva contro i villani sembra prendere convenzionalmente avvio, nel Trecento, con il poemetto in distici baciati intitolato *Nativitas rusticorum et qualiter debent tractari* (noto anche come *Detto dei villani*) di Matazone da Caligano⁽⁵⁵⁾ e con l'anonimo del *Capitolo sa-*

(50) Così MERLINI, *Villano*, p. 1: «Soltanto la satira contro le malizie delle donne, colle quali i Villani hanno avuto molte volte comuni i capi d'accusa, e quella contro la corruzione del clero, possono paragonarsi in fecondità ed in violenza a quella assai copiosa di cui furono fatti bersaglio i poveri coltivatori del suolo». Per un'introduzione al genere letterario della satira, vd. CIAN, *La satira*; MARTI, *Poeti giocosi*; SUITNER, *Poesia satirica*; ORVIETO-BRESTOLINI, *Poesia comico-realistica* (con bibliografia aggiornata).

(51) Cf. LUCIANI, *Φυλακὰτορα*, p. 90 e, in generale, CIAN, *La satira*, pp. 60-61.

(52) Sul problema dei debiti e del sistema giuridico-economico legato alle attività imprenditoriali degli Ebrei vd. XANTHODIDIS, *Μελετήματα*, pp. 118-121. Contro la tesi dello studioso di uno stanziamento delle comunità ebraiche a Creta dopo l'occupazione veneziana sono state sollevate varie critiche; per una messa a punto della questione vd. ANKORI, *Jewish Community*. Per ulteriore bibliografia vd. *infra*, Note, v. 87.

(53) Sui presupposti storico-sociali che influenzarono il quadro culturale del tardo Medioevo vd. HUIZINGA, *Autunno*, soprattutto le pp. 73-83. Ulteriore bibliografia in PASQUINI, *Letteratura didattica*, pp. 178-181. Fondamentale PLAISANCE, *Città e campagna*.

(54) Per la satira contro i giurisperiti si veda specificamente RAYNAUD, *Des avocas*; CIAN, *La satira*, p. 54; PETROCCHI, *La Toscana*, pp. 214-218.

(55) Per il testo vd. MEYER, *Matazone*; CONTINI, *Poeti del Duecento*, vol. I,

tirico contro i villani⁽⁵⁶⁾ e protrarsi, con fortunata discendenza, nei secc. XV e XVI. Tali componimenti presentano, in grado diverso, un carattere incisivamente ingiurioso nei confronti della figura del contadino, che fin dal Medioevo latino era stata ridotta a stereotipo di insulsaggine e a oggetto di scherno⁽⁵⁷⁾, là dove, invece, il genere novellistico, rappresentato dal *Novellino*, dal Sercambi e dal Boccaccio, si mostra più indulgente con l'universo rusticale, attenuandone la profonda visione negativa che era stata impressa dagli scrittori satirici⁽⁵⁸⁾.

Se la tradizione della polemica contro i villani si ascrive generalmente a una società impegnata nella lotta di interessi fra la borghesia urbana e la plebe contadina, come eredità di un più largo conflitto fra aristocrazia e plebe, in Sachlikis la scelta tematica si configura piuttosto nell'orizzonte di un *divertissement* letterario, contestualizzato sullo sfondo della realtà cretese. Non diversamente avviene per quanto concerne la trattazione sulla consorte degli avvocati e dei loro comportamenti spregiudicati; qui il poeta condivide e ravviva con pari forza icastica una tematica già percorsa dagli autori di *fabliaux*, fra cui spicca l'anonimo del *Des avocas et des notaires*, che abbiamo ricordato anche altrove⁽⁵⁹⁾.

L'apporto di Sachlikis, rispetto ai suoi modelli, è senz'altro più mite e divertito. La ragione di questa 'indulgente' schizzinosità si può individuare nel tono, velatamente autoironico e partecipato, con cui il poeta inquadra la sua descrizione della società dei contadini di Creta o con cui traccia quella degli avvocati, illudendoci per un po' che esistano professionisti della legge eticamente meno corrotti (come proprio lui dichiara di essere).

Tali società del resto, fra gli ambienti trattati nelle parodie degli *états du monde*, non presentano grandi differenze con altri *laboratores* dell'Europa franco-provenzale e italiana del tardo Medioevo. Come ricorda Suitner, alla rigorosa divisione fra guerrieri, villani ed ecclesiasti-

pp. 789-801 (testo a cura di S. D'Arco Avalle). Cf. inoltre Rossi, *Poesia didattica*, pp. 515-519; BOLOGNA, *L'Italia settentrionale*, pp. 158-159. Riferimenti precedenti si trovano in BURCKHARDT, *La civiltà*, pp. 323-325; JAUSS, *Littérature didactique*, pp. 263-272. Cf. anche il mio precedente studio: LUCIANI, *Autobiografismo*, in cui si menzionavano i seguenti *fabliaux*: *Du vilain de Bailleul*, *Du vilain asnier*, *Le peut au vilain*, *Du vilain mire*, *Du vilain a la cuille noire*, *Les proverbes au vilain*; cf. BRUSEGAN, *Fabliaux*; BÉDIER, *Fabliaux*.

(56) Riedito, dopo MERLINI, *Villano*, in SAFFIOTI, *I giullari*, pp. 472-479.

(57) Cf. PREVITERA, *Poesia giocosa*, pp. 132-133.

(58) PLAISANCE, *Città e campagna*, pp. 589, 598.

(59) Vd. LUCIANI, *Autobiografismo*, soprattutto pp. 169-171.

ci che la società, per così dire "allargata", del Medioevo concepiva⁽⁶⁰⁾, si va gradualmente aggiungendo nella più stretta realtà cittadina e borghese la società delle arti e dei mestieri, la quale alimenta un altro tipo di rivalità e di comportamenti che non sfuggono all'attenta penna dei poeti giocosi, sempre pronti a «dar al vizio fama e non oblio» (Francesco di Vannozzo, *Rime* 3, 6)⁽⁶¹⁾.

Alla letteratura che queste 'penne' europee hanno prodotto Sachlikis sembra prestare una particolare attenzione, dimostrando di aver saputo felicemente adattarne gli stilemi al sostrato culturale greco.

6. OSSERVAZIONI LINGUISTICHE

La lingua e la cultura di Sachlikis sono quelle di un uomo di buona formazione e di ampie letture, anche a dispetto di quanto l'io-narrato voglia lasciarci intendere, soprattutto in quei versi in cui dichiara di aver abbandonato in giovane età gli studi per darsi alla vita scapestrata (cf. vv. 36 sgg.).

Un regesto completo dei fenomeni linguistici che compongono il repertorio espressivo di Sachlikis è impossibile dare in questa sede; maggiore significato avrebbe, infatti, in uno studio specifico introduttivo alla riedizione critica di tutte le opere del poeta cretese, dopo, si intende, aver appurato quanto effettivamente appartenga a Sachlikis e quanto invece debba attribuirsi alla "sistemazione" dei copisti. Qui valgano alcuni rilievi su aspetti di carattere generale, fondati per lo più sulla testimonianza del codice N (non escludendo però eventuali paralleli con gli altri manoscritti).

Sachlikis sostanzialmente si serve della *koiné* greca del suo tempo, con generose concessioni all'idioma cretese, elaborato in una lingua duttile e ancora sensibile ai costrutti dotti e agli arcaismi. Molti elementi lessicali, morfologici e sintattici sono comuni con Dellaportas, i cui testi⁽⁶²⁾, insieme con il poema di Theodoros Melitiniotis († 1397) *Eis tήν Σωφροσύνην*⁽⁶³⁾, forniscono delle preziose testimonianze sullo stato del volgare greco dei secoli XIV e XV. Le attestazioni linguistiche comuni a

⁽⁶⁰⁾ Su cui vd. soprattutto DUBY, *Les trois ordres*.

⁽⁶¹⁾ SUTTNER, *Poesia satirica*, pp. 71-72.

⁽⁶²⁾ Cf. MANUSSAKAS, *Ντελλαπόρτας*, pp. 133-147.

⁽⁶³⁾ Su cui BECK, *Ἱστορία*, pp. 202-203, 236-237 e BEATON, *Il romanzo greco*, pp. 312-317.

questi autori permettono allo studioso una maggiore tranquillità nel trarre conclusioni in un campo dove, peraltro, si impone sempre la cautela, quando le fonti spesso sono testimoni unici. Infatti, non è sempre scontato che siano dell'autore determinati tipi morfologici o particolari costruzioni sintattiche.

Devono, tuttavia, considerarsi un dato acquisito le forti analogie espressive dei due autori cretesi, Sachlikis e Dellaportas, le quali provengono dalla comune cultura e documentano comunque una lingua scritta non ancora rigorosamente uniformata e univoca, ma soggetta a fisiologiche oscillazioni grafiche. Non è fuori luogo, anzi, affermare che gli scrittori del tempo amassero la varietà: dalla parola culta, appresa a scuola, a quella popolare, alla variante dittografica, al gergalismo idiomatizzato, fino al disinvolto adattamento del prestito alloglotto. E ciò al di fuori delle specifiche esigenze metriche, anch'esse da rivedere con meno disinvoltura di quanto non si faccia generalmente e non tutte giustificative delle stesse oscillazioni linguistiche.

In rapporto con il linguaggio di Dellaportas⁽⁴⁴⁾, almeno nel presente poema, le forme culte si incontrano con minor frequenza e ciò è spiegabile soprattutto tenendo conto delle tonalità espressive assai più colloquiali, conformi alla scelta del genere satirico. Ma ciò non vuol dire che Sachlikis non ne sappia fare uso; un esempio su tutti: se in questo poema non compaiono costrutti di infinito sostantivato, in altri componimenti essi sono, al contrario, regolarmente attestati⁽⁴⁵⁾.

6.1 Caratteristiche morfologico-sintattiche

6.1.1 Articolo

L'acc. pl. femminile τέες (ms. ταῖς: 18, 104, 109, 110, 111, 210, 213, 244) è ormai la forma regolarizzata, anche se soltanto una volta compare τὰς θλίψεις (401), che manteniamo per l'*usus scribendi*: cf. *Note*, v. 401. Non c'è traccia della forma τίς.

6.1.2 Sostantivo

Al nom. pl. maschile si incontra la forma ἀγελαδοί (165), invece di ἀγελαδάδες, condizionata forse dal precedente βοσκοί, ovvero – come

⁽⁴⁴⁾ Un utile confronto si può istituire grazie alla puntuale disamina del linguaggio letterario di Dellaportas condotta da MANUSSAKAS, *Ντελλαπόρτας*, pp. 133 e sgg.

⁽⁴⁵⁾ Si veda p. es. WAGNER, *Carmina*, 85.202 («τοῦ λέγειν»).

suggerisce Kriaràs – secondo lo schema βασιλιάδες-βασιλίοι^(*). Dei sostantivi femminili archeoclitici in -ις (acc. -ιν) διάταξις (398), ἐνθύμησις (70), θλίψις (18, 20, 24, 401), κρίσις (370), ὀρεξις (13, 382) παιδευσις (35, 58), τάξις (58, 90, 168, 233, 398), ὑπόθεσις (232, 362, 387), φρόνησις/φρόνεσις (29, 33, 58, 168), χρήσις (163), non si trovano forme ridotte in -η. Al neutro si incontra il tipo ossitono βραδὶν (162).

6.1.3 Aggettivo

La forma classica μέγας si trova solo una volta al neutro sing.: τὸ μέγα μοναστήριν (94), quasi fosse un'espressione tradizionale; mentre per le forme restanti è sostituito da μέγας (44, 69, 290).

6.1.4 Pronome

Il pron. personale acc. pl. femminile è τέες (52). La forma τάς si incontra in WAGNER, *Carmina*, 94.432-433, secondo il cod. P; nella variante τέες (ταῖς), invece, nel cod. M.

L'impiego del personale ἐγώ (98, 126, 128, 129, 130, 134, 141, 143, 202, 258, 269, 286, 300, 303, 323, 330, 400), ἐσύ (234, 274) ἐμέν (132, 328, 336), oltre a costituire un bisillabo metricamente funzionale nel verso, rende molto efficace, enfatizzando, il contesto ironico in cui si esprime. Talora il pron. personale si trova, in funzione di rafforzativo, combinato con il possessivo: cf. ἐσὲν ἡ Μοῖρα σου (1), ἐμέν τὴν ἁμαρτίαν μου (328), μοῦ ἐφάνησαν ἐμέν (336); cf. anche Φαλ. Ιστ. 555. Il personale/possessivo di 3^a pl. atono è, variabilmente, τοὺς (131, 141, 169, 184, 189, 225, 239, 240, 268, 288, 290, 300, 383) e τῶν (167, 183, 213).

Di largo impiego è (ὁ)πού, ma può alternarsi con l'art. determ., soprattutto all'acc. Comune la forma ὁποῖος (25).

Sussiste normalmente il pron./agg. indefinito εἷς/τίς, gen. τινός (59, 291), acc. τίνα (163, 346).

Dell'antico πᾶς si incontrano ancora il nom. pl. masch. πάντες (sostantivato οἱ πάντες) (3), l'acc. πάντας (277), il neutro πάντα (71, 145, 149, 279, 282, 333). Per le forme avverbiali vd. *infra*.

6.1.5 Avverbio

Apparentemente in posizione aggettivale πᾶσα(ν) (58, 77, 93, 212, 262, 265, 266, 268) è certo ormai sentito talora come forma di acc. avverbiale, come provano le seguenti locuzioni: πᾶσα καλὸν (212), με πᾶσαν δίκαιον τρόπον (268).

Come avv. temporale πάντα (14, 15, 19, 164, 190, 381), è usato in alternanza con πάντοτε (72, 76, 108, 322).

(*) KRIARAS, *Λεξικό*, A', p. 32.

6.1.6 Preposizione

In prevalenza le preposizioni si accordano con l'accusativo: ἀπὸ τόσῃν ἐξοδὸν (113), διὰ τὴν θλίψιν (24), εἰς τὸ χωρίον (109), ἐκ τὸ στόμα (31), ἐκ τῆς ἐξοδὸς κ' ἐκ τῆς ἐντυμασίης (111), μὲ σκύλους, μὲ ζαγάριν (122), μετὰ τοῦτον (10), πρὸς τὸ δίκαιον (5), πρὸς ἐμέναν (307), ma non mancano sintagmi preposizionali, talora stereotipati, concordati con il genitivo: ἀπὸ καλοκαιριοῦ (145), ἀπὸ ψυχῆς (381), ἐκ τῆς πτωχείας (250), μὲ τῆς ἡμέρας τ' ἄστρου (67)⁽⁶⁷⁾, παρ' οὗ (330).

6.1.7 Verbo

Rispetto a ἡμπορῶ (229, 378) sempre nel senso di "riuscire a fare", il tipo δύναμαι (6, 8, 234, 333) "potere", è ancora molto produttivo.

6.1.7.1 Modi

a) Indicativo

Sussistono prove che l'aumento sillabico, sia esso atono che tonico, è normalmente impiegato: ἐβάστουν (10), ἐβάλαν (32), ἐβάλασιν (33), ἔμαθα (34), ἐμεγαλώθην (35), ecc., mentre nei composti o nei verbi senza aumento non è prevaricante, come accade in altri autori coevi⁽⁶⁸⁾: ἀνάμενα (11), ἐξαγανάκτησα (20), ἐπαραδιάβασα (53). Corretto negli arcaismi: ἐξέδραμα (53). Uniche forme di aumento temporale sono ἤρχισεν (38, 84), ἤρχισα (39) e ἤπαιρνα (147), ma più che di un'eredità arcaica potrebbe trattarsi di tipi dialettali.

Presente: la 3ª sing. del presente di εἶμαι è εἶναι (ἐν' in elisione), o εἶναι (182, 296); per la 3ª pl. dell'impf./aor. si trova la forma antica ἦσαν (50) accanto a ἦτον (318).

Imperfetto: nella 3ª pl. si trova la desinenza in -ασιν(v): ἐκατευοδῶνασιν (127), ἐσοδιάζασιν (139), ἐκοπανήσασιν (142 *app.*), ἐτρώγασιν (149), ἐδίδασιν (269), ἐλέγασιν (271), ἐμαζώνασιν (302, 303). I verbi medi in -μαι escono in -ο(υ)μου(v): ἐγίνομουν (150), ἐπληρώνουμου (266), ἐγένε(υ)μου (36, 323), ἐντρέπομουν (301). Parallelamente, tuttavia, si nota la presenza della forma rara in -ομην: ἐτρωγόμην (65), ὠρεγόμην (71) accanto a ὠρέγομουν (92).

Aoristo: anche per l'aor. si può trovare la desinenza di 3ª pl. in -ασιν: ἐβάλασιν (33), εἶχασιν (37), ἐπαρεδώκασιν (206 *app.*). Il verbo στέκω com-

(67) ἄστρου è correzione imposta dalla rima (il cod. scrive ἄστρον); prove della concordanza di μὲ + gen. in ΚΡΙΑΡΑΣ, *Λεξικό*, s. v. μετὰ (p. es. p. 78, n° 7β: «Γυρίζει ἡ χήνα μὲ θυμοῦ» [Πουλολ. 111]; p. 79, n° 12: «μὲ δύναμης τὰ ἀρπαζαν» [Χρον. Μορ., H 15]).

(68) Cf. p. es. MANUSSAKAS, *Ντελλαπόρτας*, pp. 140-141; VAN GEMERT, *Φαλιέρου, Ὀνειρα*, pp. 64-65.

pare con duplice aumento: ἔστεκα (141) e, probabilmente dialettale, ἤστεκα (142).

Tempi perifrastici

Futuro: la formazione è con: θέλω + inf. aoristo del verbo: θέλω πᾶ (203), θέλουν βάλει (252), θέλει πλουτίσει (260), θέλεις ἀντιβάλει (362), più raramente, con l'inf. presente: θέλεις ἔχειν (116), θέλω παίρνει (312), o con il congiuntivo aoristo: θέλω διαφορέσω (379).

Trapassato: si struttura con ἔχω + inf.: εἶχασιν ὑπᾶ (37); con ἔχω + part.: ἔχει ὀρθωμένα (340), o, caso di maggior frequenza, con εἶμαι + part. pass.: ἦτον μαθημένη (108), εἶσαι κρατημένος (284), εἶσαι πληρωμένος (285), (ἦ)μουν ἐμπασμένος (286), ἦμουν μαθημένος (287), ἔναι γραμμένο (341), (ἔ)ναι λειωμένο (342), ἔναι κρατημένος (345), ἔναι ὁμοσμένος (346), (ἦ)τον ὠργισμένος (360).

b) Imperativo

Si incontrano le seguenti forme dell'imperativo puntuale: ἄφες (110), γίνου (113), γεῖρε, φύγε (117), le quali non si confondono con l'aspetto durativo: σπούδαξε νὰ ἐσοδιάζης (115). Tali forme pure dividono il campo con il congiuntivo esortativo: νὰ λείπης (111).

c) Participio

Il participio presente si incontra una sola volta nella forma indeclinabile in -όντα: θεωρώντα (169).

6.2 Varianti allomorfe

Frequente nel cod. è l'alternanza grafica di θεωρῶ (163, 169, 288, 300, 303, 389) e il più idiomatizzato θεωρῶ (19, 141, 247, 290, 301, 348, 376, 396). Ancora alternante, e alcune volte imputabile solo all'amanuense (perciò non è stata accolta a testo o riportata in apparato), è la grafia di alcuni sostantivi: κανίσκι(ν) (37, 325, 345, 350 [κανίσκευμα]⁽⁶⁹⁾), κανίσχι (279, 347, 390). Per le forme verbali cf. *supra*. Oscillazioni grafico-fonetiche fra tipi aspirati [χ] e deaspirati [κ] sono altrettanto evidenti: λαχτοπατῶ (45), λακτέ (244). Maggior rigore è mostrato nella fissità dell'accentazione, cosicché tipi come σκολεῖον/σκολείου (vv. 32, 49, 57, 106), non si trovano mai nella variante ossitona σκολειόν, che invece è il

⁽⁶⁹⁾ La lezione del cod. al v. 347 κανίσχη va corretta nella forma deaspirata κανίσκι con rispetto della rima in [iski], mai confusa in Sachlikis con quella in [ischi]: cf. p. es. WAGNER, *Carmina*, 65.60-61 e 65.80-81 e il diagramma in POCHERT, *Die Reimbildung*, pp. 235, 238. Così pure andranno corrette le forme νάπτης (= ναύτης) (315) ed ἔσχουν (= ἔσκουν) (303).

prodotto dell'intervento correttivo dei moderni (cf. vv. 52, 60, 112 Pap.). Ma su quest'ultimo aspetto si veda *infra* (§ 7.2).

6.3 Allotropi

L'allotropia nel testo è un fenomeno consistente soprattutto nell'ambito delle congiunzioni: *temporali*: ἀπὴν (83, 107, 119, 153, 188, 230), ἀλλότες (364), ἀπῆτις (103), ἀπότες (188), ἀπότις (36), ἀφότης (192), ἐπεῖν (284), ὅταν (139, 162, 358), ὄντα (115), ὄντε (172, 226, 285, 392), πάντα (14, 15, 19, 145, 149, 164, 190, 282, 333, 381) e πάντοτε (72, 76, 108, 322); *temporali/modali* (ὡ)σάν (26, 49, 141, 193, 214, 218, 226, 246, 251, 258, 274, 288, 292, 297, 302, 323, 329, 342, 352, 360, 386) e ὡς (13, 66, 95, 101, 108, 182, *287, 298, 300); *allotropia verbale*: ἀποκρατίζω (121) e ἀποκρατῶ (370), ἀρπάω (6) e ἀρπῶ (334), βαστάζω (4) e βαστῶ (10, 22, 171, 220), ἐβγαίνω (62, 160, 280, 383) e βγαίνω (103, 118), ed εὐρίσκω (354) e βρίσκω (256), γεμίζω (137), γέμω (138) e γεμώνω (131, 212), διαγείρω (114, 249, 364) e διαγέρνω (162), ἐγίνομουν (150) ed ἐγένε(υ)μουν (36, 323), ἐμπιστευμένα (339) e ἐμπιστεμένα (308), ἐπαίρνω (251, 259, 274, 278, 282, 330, 346, 384) e παίρνω (83, 147, 254, 271, 274, 312), κερδαίνω (334) e κερδιζω (276, 343, 395), ἔστεκα (141) e ἤστεκα (142), φέρω (69, 210, 211) e φέρνω (385), φωνάζω (199, 383) e φωνιάζω (15); *anverbale*: καλά (71, 79, 153, 308, 380) e καλόν (280), τάχα (84, 231) e τάχατες (181, 194, 195). Fra i sostantivi si registra ἄρχων (163) e il più moderno ἄρχοντας (73), Αὐθεντία (340, 344) e Ἀφεντία (310), μπαμπάκι (133) e έβαμβάκι (179), φρόνεσις (33, 58, 168) e φρόνησις (29).

6.4 Tipi idiomatici cretesi

Lessico. ἀζιγανάρης (319), ἀθιβολή (196, 210, 224, 354), ἀλλότες (364), ἀνθιβάλλω (362), ἀπηλογιάζω (269), ἀπομαζώνω (172, 174, 242), ἀρχινίζω (214), ἀφκράζομαι (363), γεμώνω (131, 212), γροικῶ (199), ἐβγατίζω (158), ἐδά (363), ἐδικός (72, 78, 129, 322, 386, 387), (εἰ)λητεύγω (126), εἶναι (182, 296), ἔναι (341, 345, 346, 348, 363, 396), ἤπαιρνα (147), ἤρπασεν (6), ἤρχισα (39), ἤρχισεν (38), ἤστεκα (142), θωρῶ (19, 141, 247, 290, 301, 348, 376, 396), ἴντα (247), ἴτις (317, 346), καθημερνή (275), κανίσκευμα (350), κανισεκεύω (365, 391, 397), κανίσκι (37, 279, 325, 345, 347, 390), κατέχω (3, 167, 197, 228, 329), κουρτσουβάκιν (178), λαχτοπατῶ (45), λακτέ (244), λοῦρα (127), μανάκια (134), μεθούκλι (192), μοῖρα (189, 190, 242) ὄντε (172, 226, 285, 392), παιδεύγω (63), παραδραμός (152), πατάσσω (234), σούρα (210), συγγενεύγω (351), συνεπαίρνω (119), συνέπαρτος (248), συρνομαδῶ (244), σύρνω (126, 216), ταχία (135, 170, 171), τίντα (247, *338), τριγύρου (40), τσαφαλώνω (334), τσιγαρίζω (14, 173, 393), ψοματινός (210).

Sintassi. Saltuariamente è riconoscibile il costrutto cretese della

forma pronominale debole posposta al verbo⁽⁷⁰⁾: ἐκόμπωσέ με [...] εἶπέ μου (117), ἔχει το (236), ἔχουν το (239), κράτει το (260), ἐνέργουν το (263), γράφει το (311), ἄν εἶναι καὶ ἀκούση σου, ὅταν [...] δὴ σε (357), φωνάζει τους (383), ἀναγνώθει τα (385), λέγει το (388), ἀφήνω το (400).

7. OSSERVAZIONI METRICHE

Il poema è stato trascritto per la maggior parte κατὰ στίχον, ma non mancano versi copiati di seguito sul rigo del verso precedente. Ciò nonostante il copista ha avuto premura di indicare il fine verso regolarmente con un punto in alto, mentre per la cesura primaria in ciascun emistichio è ricorso a una serie di segni che vanno dall'apostrofo ('), alla virgola (,), al punto in alto (·) fino alla parentesi uncinata chiusa apicale (').

Sembrerebbe ozioso premettere che, date le condizioni con le quali è pervenuto il testo manoscritto, non è un'impresa agevole poter distinguere quanto sia andato effettivamente perduto e quanto, invece, appartenga al sistema di versificazione autorale. La precarietà e, talora, la disomogeneità testuale delle prime opere della letteratura cretese impongono sempre estrema cautela, soprattutto quando si ha a che fare con autori che hanno scelto di adattare gli influssi della cultura europea occidentale ai meccanismi del verso decapentasilabo tradizionale.

La codificazione metrica bizantina del verso politico è stata piegata, in definitiva, da Sachlikis a nuove possibilità espressive, grazie all'impatto con la cultura occidentale, e il risultato estetico più evidente di questo processo è consistito nell'introduzione della rima accoppiata. Ma Sachlikis non deve essersi limitato soltanto a questo espediente; probabilmente avrà pensato più "in grande", guardando alla possibilità di adattare strutture strofiche che la tradizione francese, occitanica, franco-veneta e, in generale, dell'Italia settentrionale aveva già ampiamente sfruttato e con cui Sachlikis in un modo o nell'altro era venuto a contatto. A ben osservare, la sua versificazione investe più gradi di sperimentazione, e basterebbe soltanto la divisione fra componimenti in rima e in verso sciolto a dimostrarlo.

Nel poema *Περὶ τῶν χωριατῶν καὶ τῶν ἀβουκάτων* compaiono forse i primi tentativi di organizzare la narrazione in nuclei strofici di ampiezza irregolare, scanditi da versi irrelati. In componimenti quali i *Συμβου-*

(70) Cf. VAN GEMERT, *Φαλιέρον, Ὀνειρα*, pp. 71-72, dove si fornisce una precisa casistica in Falieros. Più distesamente nel tempo il fenomeno della posposizione del pronome atono è ricordato come tipico di Creta in KONTOSOPULOS, *Διάλεκτοι*, p. 32.

λές στο Φραντζισκή ο Ἡ βουλή τῶν πολιτικῶν la tendenza è quella di regolarizzare la narrazione sulla base esclusivamente del distico a rima accoppiata.

Quella di Sachlikis, seppur blandamente, rientra nel novero della poesia discorsiva, termine con cui si designa nella lirica italiana la poesia a carattere narrativo, moralista e didattico, non insomma puramente lirico⁽⁷¹⁾. Le forme che caratterizzano la poesia discorsiva nella tradizione fra Due e Quattrocento sono abbastanza fluttuanti: dalla quartina monorima di alessandrini (praticata, per esempio, da Bonvesin da la Riva, Giacomino da Verona e nei *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum*)⁽⁷²⁾ alla ballata "zagialesca" (il tipo strofico dell'innologia mediolatina: *aaax bbbx*; ecc.) di Iacopone da Todi con *Donna de Paradiso*⁽⁷³⁾, ai distici a rima accoppiata del *Tesoretto* di Brunetto Latini⁽⁷⁴⁾.

7.1 Il verso

Il verso che Sachlikis utilizza è il decapentasillabo "politico", nella combinazione di due emistichi di 8+7 sillabe metriche rispettivamente. La clausola del primo emistichio è, davanti a cesura, comunemente proparossitona od ossitona:

<i>cesura proparossitona</i>	P ₁ P ₂ P ₃ P ₄ P ₅ P ₆ P ₇ P ₈
πολλά κακά καὶ ἀπλήρωτα (v. 3a)	- + - + - + - -
<i>cesura ossitona</i>	P ₁ P ₂ P ₃ P ₄ P ₅ P ₆ P ₇ P ₈
καὶ τοῦτο εἶναι φανερόν (v. 4a)	- + - + - - - +

Il secondo emistichio porta obbligatoriamente l'*ictus* primario nella 6ª (= 14ª) posizione. I monosillabi non si trovano quasi mai in una posizione accentata forte, se non all'inizio di emistichio. Un'eccezione potrebbe costituire il v. 22: πάντα νὰ μὲ θωρή ἄτυχον καὶ παραπονεμένον, nel quale il pron. personale μὲ è messo in una posizione apparentemente forte con accento di 4ª, forse per un'enfasi particolare ricercata dal poeta⁽⁷⁵⁾. L'accento di 3ª è quasi sempre evitato o, quando esiste, è in po-

(71) Per esemplificazioni rinviamo a SUITNER, *Poesia satirica*, pp. 121 e sgg.

(72) Cf. AVALLE, *Quartina monorima*, e, nella contestualizzazione letteraria cretese, LUCIANI, *Autobiografismo*.

(73) Cf. MENICHETTI, *Metrica*, p. 122 e SEGRE-OSSOLA, *Poesia italiana*, pp. 291-301.

(74) Cf. BELTRAMI, *Metrica*, p. 88.

(75) Altrove in Sachlikis il pron. personale si incontra persino in 3ª sede: cf. WAGNER, *Carmina*, 64.35a («εἰς τὰ σὲ συμβουλευόμεναι»), 41a («καὶ τὰ σὲ συμβουλευόμεναι»), 44a («κι ὅταν σὲ ἴδων καὶ περπατεῖς»), 75.303a («ἐσὺ μὲ ξεφανέρω-

sizione debole. Fra le eccezioni forse va considerato il v. 143a: κ' ἐλογάριαζα κ' ἔλεγα, corretto da Papadimitriu con l'inesistente forma ἐλογαριάζα (ἐλογάριασα cod.) proprio per fuggire l'inconsueta accentazione. Nel poema *Περὶ τῶν χωριατῶν* l'accentazione di 9^a (immediatamente dopo la cesura) è la più frequente: con una proporzione pressoché eguale fra la posizione post-ossitona (cioè: +/+), che separa due *ictus* primari, e post-proparossitona (+ – –/+). Le sequenze ritmiche, così come pause metriche, non sono mai rigide e monotone, ma abbastanza flessibili a seconda delle circostanze. Alle volte la cesura è quasi sacrificata (qui la sintassi narrativa tende a prevalere e a saldare i due emistichi: cf., p. es., vv. 25, 27, 36, 37, 48, 66, 93, 224, 287, 322, 323, 324, 325, 348, 362, 363, 393) a vantaggio dell'immagine espressa, come capita al v. 16, in cui maggior rilievo è dato a un concetto cardine nell'opera, quello della Fortuna (ἡ Τύχη): οὐδὲν ἠθέλησε ποτὲ ἡ Τύχη μου νὰ ἀλλάξῃ.

7.2 Sineresi/dieresi

Relativamente alle figure metriche della sineresi/dieresi, il poeta sembra regolarsi con una certa libertà di applicazione a seconda dei casi. Ecco un elenco delle parole nelle varie posizioni all'interno del poema:

7.2.1 Posizione sineretica:

ἀδικίαν (306), αἰτίαν (327), ἀμαρτίαν (328), ἀρχαίαν (90), Αὐθεντία (340, 344), αὐτία (326), βασιλέα (73), δουλείαν (170, 364), δουλείες (109), ἐντριτεία (147), ἐπίασα (23), θηρίον (49), κανισκίου (325), κλεψίαν (287, 374), κοπρίαν (187), λουματέαν (200), ἀπομακρέα (367), μαυλισταρεῖον (94), μεθυσίαν (238), μεθυσίας (236), μίαν (38, 215, 339, 368), ὁμιλίαν (363), παρηγορίαν (184), πελελίες (110), πίουσιν (188, 192, 226), ποῖον (338), πολιτικαρεῖον (48), προθυμίαν (14), πτωχείαν (75, 154), πτωχείας (250), ραβδία (216, 227), σκολεῖον (32, 49, 57), σκολείου (106), συντροφίες (44, 68), ταχία (170, 171), χαροκοπίαν (93), χαρτία (45), χρεία (372), χωρίον (109, 118, 119).

7.2.2 Posizione dieretica:

ἀμαρτίαν (46), ἀναμελίαν (263), Ἀφεντία (310), βουνία (128), ζημία (154), ἱατρείαν (11), καμίαν (232), μίαν (32), ὁμιλίαν (214), παρηγορίαν (247), πελελίαν (215), πικρίαν (10), προθυμίαν (262), ὕνία (127), χαρτία (47), χωρία (248), ἐγγάρεια (345).

σες»), 77.363a, («ἔνα, σοῦ φαίνεται, κρατεῖ»), 93.396a («ὅταν μὲ περιλάμπανε»), 99.572a («καὶ νὰ σᾶς δώσω καὶ βουλήν»).

A giudicare dalla quantità delle parole tramandate parossitone, ma metricamente sineretiche, non si può non riconsiderare la tradizionale abitudine della maggior parte degli editori di testi greci medievali in volgare a far coincidere l'accento metrico con quello morfologico. Riteniamo si tratti di una forzatura astorica, determinata solo da una *libido emendandi* piuttosto che da un obiettivo riconoscimento della cultura (scarsa o profonda che fosse) del copista.

Di fronte ai paratonismi veri e propri (come, forse, συντροφίαις 44) il testo copiato sembra sostanzialmente affidabile; il che dovrebbe lasciarci guidare verso conclusioni critiche maggiormente verosimili, ma soprattutto lontane da pregiudizi linguistici moderni. Del resto, solo per rimanere nella tradizione di Sachlikis, anche nei codd. P e M, che sono di mano diversa da N, si nota la stessa tendenza a conservare la grafia morfologica anche di fronte al fenomeno della sineresi, la quale purtroppo viene sacrificata dai moderni editori (cf. WAGNER, *Carmina*, pp. 65.59 app., 68.156 app., 97.515 app., 100.594 app. (μία), 74.288 app. (μίαν), 65.71 app., 101.616 app. (αὐθεντίαν), 67.127 app. (ἀδικίαν), 67.133 app. (πτωχήα [πτωχεία]), 68.148 app. (τρία), 69.166 app. (βίας), 74.287 app. (τρυγίαν), 74.301 app. (όμματία || γλυκοσυνοδία)⁽⁷⁶⁾, 88.277 app. δουλίαις [δουλίες] M), 91. post 358 app., 100.595 app. (κρασία || βουτζία)⁽⁷⁷⁾, 95.454 app. (γραία || μαλλεία [μαλλία] M), 98.527 (γιτονίαν [γειτονίαν] M), 100.580 app. (παιδία M); ΠΑΝΑΙΟΤΑΚΗΣ, *Μελετήματα*, 25.25 app. (ἀνδραγαθίαν), 25.41 app. (ἐφημία).

Con tale presupposto si constata facilmente come il poeta avesse più libertà di quanto possiamo immaginare nell'organizzazione delle parole dal punto di vista metrico, se alcune di esse, fra cui a titolo di esempio, ἀμαρτίαν, Ἀφεντία, μίαν, όμιλίαν, παρηγορίαν, χαρτία, ecc., ammettono la forma ora sineretica, ora dieretica, a seconda della necessità⁽⁷⁸⁾. Del resto anche in Dellaportas esistono fenomeni del genere che non danno luogo a riserve: almeno in tre luoghi degli *Ἐρωτήματα* l'editore Manussakas non esita a pubblicare i versi con ammissione di sineresi davanti a cesura:

(⁷⁶) Prima di considerarlo avventatamente un paratonismo cf. la forma dialettale όμματία in Μαχ. 46¹¹ registrata anche in KRIARAS, *Λεξικό*, s. v. ομμάτων.

(⁷⁷) Cf. anche LUCIANI, *Φυλακάτορα*, p. 84, v. 21 (MP) e il μεθυσίες di v. 20 (N). Da discutere se al v. 27 il ποίαν del cod. sia da mantenersi come arcaismo.

(⁷⁸) Gli editori moderni di testi cretesi cominciano a interrogarsi molto più di quanto non facessero precedentemente circa la liceità di intervenire sull'accento grammaticale di una parola in posizione sineretica spostando questo sulla seconda vocale, e la tendenza, che a mio avviso sembra la più "scientifica", è quella di rispettare la grafia originale senza correggere, a meno di non trovarsi palesemente di fronte a un errore del copista. Cf. anche HOLTON, *Μελέτες*, pp. 63-65 (relativamente al testo della *Ἱστορία τῆς Σωσάννης*).

μοῖραν ἐπῆρεν ἡ Ἀφεντία καὶ μοῖρα πάλι ἐδῶκαν
τοῦ νοθογέννητου παιδίου, ἔδε παραδικία!

(Ντελλαπ., Ἑρωτήμ. 790-1),

δίχως νὰ ποίσω πανουργία, λέγω, κατὰ τοῦ νόμου

(Ντελλαπ., Ἑρωτήμ. 794).

7.3 *Sinalefe*

Frequentissima è la sinalefe all'interno di verso, un fenomeno metrico che, a quanto pare, risulta assai diffuso fin dai primi testi della letteratura cretese e che ha imposto, ovunque ne fosse stata fatta omissione nel manoscritto, il recupero dell'aumento nei tempi storici o il ripristino della vocale iniziale della parola (cf. vv. 32, 35, 176, 186, 257, 258, 260, 266, 268, 270, 276, 288, 330, 335, 336, 337). Deve trattarsi di un eccezionale caso di sinalefe plurima il 2° emistichio di v. 340:

τὰ ἔχει ἡ Αὐθεντία ὀρθωμένα.

In cesura fenomeni di sinalefe⁽⁷⁹⁾ si registrano, soprattutto nell'incontro di vocale con l'art. ἡ, οἱ o con la prep. εἰς: ai vv. 12, 16, 66, 87 (non però al v. 120, dove c'è iato), 161, 344, 385.

7.4 *Iato*

In generale Sachlikis cerca di evitarlo. Per quanto concerne lo iato interno, esso ricorre ai vv. 16, 30, 34, 120, 147, 233, 242, 255, 267, 324, 335, 360, 361, 371; mentre a rinforzo di cesura è presente ai vv. 16, 30, 34, 45, 86, 90, 91, 98, 120, 180, 223, 298, 387. È questo un espediente tecnico che pare abbastanza legittimato nella poesia cretese delle origini, almeno fino a Falieros⁽⁸⁰⁾.

7.5 *Rima*

La funzione assolta dal tipo di rima che Sachlikis introduce per la prima volta nella letteratura greca moderna non sembra andare al di là dell'artificio formale. In termini diversi, le parole-rima (i rimanti) costruiscono semplicemente un gioco per l'orecchio, senza suggerire rapporti semantici precisi di somiglianza (tranne, forse, come s'è accennato sopra, che per χρέη: Ἑβραῖοι di vv. 86-87) o di contrasto, o rappresenta-

(⁷⁹) Per una discussione sul fenomeno vd. ALEXIU, *Μελέτες*, pp. 17-18.

(⁸⁰) Cf. la recente ed. del *Θρήνος* di Falieros in BAKKER-VAN GEMERT *Φαλιέρου, Θρήνος*, p. 114.

re immagini fortemente evocative, come capita p. es. con il tipo ὁμάδι: Ἄδη che, dall'*Apokopos* all'*Erotokritos*, attraverso tutto il teatro cretese, continua a implicare un grado di pregnanza semantica come monito della *vanitas vanitatum*⁽⁸¹⁾.

Strutturalmente le sequenze rimiche si combinano ancora con sufficiente libertà, in deroga al rigoroso schema del distico a rima accoppiata, alla cui normale successione si possono aggiungere talora gruppi di terne o quaterne monorime⁽⁸²⁾:

a) *terne*: vv. 95-97, 133-135, 223-225, 366-368;

b) *quaterne*: vv. 137-140, 284-287.

Ovviamente questa stima resta approssimativa, data la presenza di molti versi "irrelati" dovuti a corruttela del testo. Segnaliamo lacune certe ai vv. 21, 43, 64, 105, 157, 209, 217, 273, 283, 299, 304, 357.

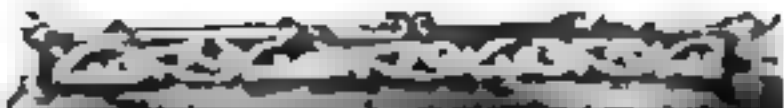
La rima *imperfetta* in Sachlikis è abbastanza controllata: χρήσιν: συντύχη (163-164), μαλώση: ὠφελοῦσιν (194-195), εἶναι: χήνες (245-246), κερδίση: γελάση (343-344) ἀβουγαδοῦροι: γαδάροι (335-336)⁽⁸³⁾. Del resto, Sachlikis potrebbe essere stato influenzato da una tendenza formale diffusa in taluni satirici italiani, come in Matazone, in cui, p. es., la rima «giullarescamente ammessa»⁽⁸⁴⁾ di *é* con *i* è abbastanza frequente: *nas-siste: veste* (137-138), *seta: colorita* (175-176), *vigna: vendemia* (255-256).

(81) Su questa rima nell'*Erofili* si veda PUCHNER, *Κρητικό Θέατρο*, pp. 457-460. Diamo qui di seguito un indice delle occorrenze della rima ὁμάδι: Ἄδη in alcune opere della letteratura cretese (per le abbreviazioni seguiamo KRIARAS, *Λεξικό*): Ἀπόκοπ., 279-280, 363-364, 421-422; Πικατ., 84-85, 168-169, 330-331; Πανώρ. A' 441-442, B' 475-476, Γ' 127-128, 431-432, 531-532, 611-612; Ἐρωφ. A' 369-370, B' 113-114, Coro 480-482, Γ' 321-322, Δ' 419-420, E' 309-310, 315-316, 521-522, 577-578; Ποδολ. E' 405-406, 429-430; Ζήν. A' 1-2, 221-222; Ἐρωτόκρ. A' 541-542, B' 359-360, 1035-1036, 1165-1166, 1175-1176, Γ' 861-862, 1231-1232, 1477-1478, Δ' 347-348, E' 471-472, 841-842, 837-838, 861-862, 1047-1048.

(82) Il modulo multirimico, comprensivo dell'alternanza di distici accoppiati, terne e/o quaterne monorime, versi irrelati, sarà abbandonato da poeti successivi in favore del distico rigorosamente a rima accoppiata. Oltre a Sachlikis (per cui cf. anche WAGNER, *Carmina*, 68.138-141, 69.168-171, 70.188-191, 71.214-17 e tutto il poema *Βουλὴ τῶν πολιτικῶν* (II), che è in prevalenza formato da quaterne e, talora, da quintetti monorimi, come ai vv. 95.462-66, 98.530-34, 535-39), il modulo multiritmico è praticato, ma più sporadicamente, in Dellaportas (cf. MANUSSAKAS, *Ντελλαπόρτας*, pp. 148-149) e in Marinos Falieros (1397-1474), in cui persistono inserimenti di sequenze di quaterne (o, talvolta, anche doppie terne) monorime; cf. VAN GEMERT, *Φαλιέρου, Ὀνειρα*, p. 90 e nota 12. Sul fenomeno del modulo multirimico nella letteratura cretese, vd. MORGAN, *Cretan Poetry*, pp. 80-81.

(83) Sulla rima χώραν: ἡμέραν, unico caso in Sachlikis (vd. WAGNER, *Carmina*, 77.344-5), cf. ALEXIU, *Μελέτες*, pp. 151-153 e nota 3 (εἶναι: χήνες).

(84) Così CONTINI, *Poeti del Duecento*, vol. I, p. 790.



[The page contains dense handwritten text in a cursive script, likely from a historical manuscript. The ink is dark and the handwriting is somewhat obscured by shadows and bleed-through from the reverse side. The text appears to be organized into several lines or paragraphs.]

In un caso soltanto troviamo la rima *identica*: ἐδικόν του: ἐδικόν του (386-387).

Il -v finale è rigorosamente conservato nella flessione dei sostantivi, degli aggettivi e dei verbi, indipendentemente da ogni sua funzione metrica; dunque non crea assolutamente problemi negli effetti rimici se si trova in combinazione con parole che ne sono prive: θάρρει: λιθάριν (4-5), γράμμα: ἐκάμαν (29-30), ἁμαρτίαν: χαρτία (46-47), τάξιν: διατάξη (58-59), τάξιν: ὑποτάξη (90-91), Μοῖρα: χῆραν: λύραν (95-97), ὁμάδι: ρημάδιν (149-150), τάξιν: πλαντάξη (168-169), ὁμάδι: σημάδιν (176-177), κουρτσουβάκιν: ἐβαμβάκι (178-179), ταβέρναν: κέρνα (184-185), μεθούκλι: κούκλην (192-193), μέσην: πέση (221-222), ἀκράτα: στράταν (235-236), παρηγορίαν: χωρία (247-248), ἀβουκάτον: ὑποδέκτηκά το (257-258), σακκούλιν: πούλει (278-279), μεγάλην: προβάλλει (290-291), ἐμέναν: ἐμπιστεμένα (307-308), κρατοῦσι: περπατοῦσιν (337-338), ἄλλην: ἀνθιβάλει (361-362).

SYMBOLA CRITICA

cod.	<i>Codex Neapolitanus III A a 9, ff. 1-8^v</i>	del.	<i>delevi, delevit</i>
[...]	<i>lacuna versuum</i>	stat.	<i>statui, statuit</i>
<...>	<i>litterae vel verba addenda</i>	suppl.	<i>supplevi, supplevit</i>
†...†	<i>verba insanabilia</i>	v.	<i>versus, versum</i>
con.	<i>conieci, coniecit</i>	ex. gr.	<i>exempli gratia</i>
corr.	<i>correxī, correxit</i>		

Al. = ALEXIU, *Κρητ. Ἀνθ.*; Pap. = PAPADIMITRIU, *Ἀφήγησις*; Pol. = POLITIS, *Ποιητ. Ἀνθολ.*; Xanth. = XANTHODIDIS, *Μελετήματα*; vd. *Abbreviazioni bibliografiche*.

Nel testo si è tentato di perseguire, quando era possibile, l'uniformità grafica secondo l'*usus scribendi* del poeta, aggiungendo, nei pochi luoghi del cod. ove mancava, l'aumento ai tempi storici dei verbi. Si è evitato lo iota *subscriptum* in un'epoca in cui tale grafia non è avvertita come necessaria (né il testimone lo riporta in alcun modo).

L'apparato critico è sostanzialmente positivo: la prima grafia riportata subito dopo il numero del verso è quella accolta a testo, che deriva da una mia lettura del cod. (talora è specificato se la lettura è congetturale o suppletiva o correttiva) o da emendamenti proposti già precedentemente dai critici; quindi è riportata sempre la lezione del cod. Allo stesso modo, per non sovraccaricare l'apparato, ho trascritto la lezione di Pap. solo nei casi in cui questa è stata accolta a testo o quando può essere discutibile.

Errori ortografici, aplografie, ecc., sono stati tacitamente corretti (compreso il nesso *τζ*, che è stato sempre reso con *τσ*), trascrivendo solo quelli di qualche interesse fono-morfologico o metrico.

ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΣΑΧΛΙΚΗ

<Περὶ τῶν χωριατῶν καὶ τῶν ἀβουκάτων>

- f.1 Σαχλίκη, ἐσὲν ἡ Μοῖρα σου τὰ σοῦ ἔχει καμωμένα
πολλὰ κακὰ καὶ ἀπλήρωτα καὶ ἀριφνημὸν δὲν ἔχουν,
καὶ τοῦτο εἶναι φανερόν, οἱ πάντες τὸ κατέχουν,
ἀμὲ καρτέρει, βάσταζε, παρηγοροῦ καὶ θάρρει,
καὶ γίνου πρὸς τὸ δίκαιόν σου ὑπομονῆς λιθάριν 5
κ' ἐκείνη, ὅσα σὲ ἤρπασεν, δύναται νὰ σοῦ στρέψη
τόσα καὶ πλειότερα καλὰ καὶ νὰ σὲ θεραπεύῃ·
δύναται ἡ Τύχη τὸν τροχὸν πάλιν νὰ τὸν γυρίσῃ,
κ' εἰς τὰ κακὰ τὰ σ' ἔκαμε νὰ σὲ παρηγορήσῃ.
Καὶ μετὰ τοῦτον τὸν σκοπὸν ἐβάστουν τὴν πικρίαν 10
καὶ ἀνάμενα τὴν Τύχην μου νὰ πέμπῃ ἰατροίαν.
Κ' ἐκείνη ἡ Τύχη μου ἡ κακὴ, ἡ Μοῖρα μου ἡ θλιμμένη
ὥς εἶχεν ὀρεξίν καλὴν νὰ συχνοαναστενάζω, 13
νὰ θλίβωμαι καὶ νὰ πονῶ καὶ πάντα νὰ φωνιάζω, 15
οὐδὲν ἠθέλησε ποτὲ ἡ Τύχη <μου> νὰ ἀλλάξῃ,
οὐ διὰ κακόν, οὐ διὰ καλόν, διὰ νὰ μὲ καταλλάξῃ,
ἀμ' ἤθελε νὰ μὲ κρατῇ τὲς θλίψεις φορτωμένον,
πάντα νὰ μὲ θωρῇ ἄτυχον καὶ παραπονεμένον.
Λοιπὸν ἐξαγανάκτησα τῆς θλίψεως τὸ γομάριν, 20
[...]
καὶ οὐδὲν ἠμπόρουν νὰ βαστῶ τοῦ πόνου τὴν ἀνάγκην,
ἐπίασα τὸ κονδύλιν μου, χαρτὶν καὶ καλαμάριν,
f.1^v νὰ γράψω διὰ τὴν θλίψιν μου, τὸ δολερὸν γομάριν.
Ὅποιος λοιπὸν ὀρέγεται νὰ μάθῃ διὰ τὴν Μοῖραν, 25
τὸ πῶς παίζει τὸν ἄτυχον, ὡσὰν παιγνιώτης λύραν,
ἄς ἔλθῃ νὰ ἀναγνώσῃ ἐδῶ τοῦτο τὸ καταλόγιν,
τὸ ἐκάτσα κ' ἐστιχόπλεξα καὶ μοιάζει μοιρολόγιν.
Διατὶ ἐν' τιμῇ καὶ προκοπῇ καὶ φρόνησις τὸ γράμμα,

Titulum addidi 1 post hunc v. lacunam stat. Pap. 4 παρηγοροῦ Pap.:
παρηγοροροῦ cod. 6 τὰ post σοῦ del. Pap. 7 θεραπεύῃ corr. Xanth. (p. 170):
θεραπεύσει cod. 8 τὸν τροχὸν Pap.: τῷ τροχῷ cod. 13 συχνοαναστενάζω Pap.:
συχνοαναστενάζει cod. 14 hunc versum post v. 38 transposui 16 μου add.
17 οὐ¹⁻²: οὐδὲ¹⁻² cod. 19 παραπονεμένον corr.: πάντα πονεμένον cod. 21 lacu-
nam stat. 25 ὅποιος λοιπὸν scripsi: λοιπὸν ὅποιος cod. 27 νὰ scripsi: καὶ ἄς
cod. 29 ἐν' scripsi: ἐνε cod.

STEFANOS SACHLIKIS

Sui villani e gli avvocati di Candia

Sachlikis, la Sorte ti ha proprio messo
in mezzo a un mare di guai, una vera infinità,
e ciò è evidente, tutti quanti lo sanno;
ma tu resisti, coraggio, sopporta rassegnato,
sii con serenità certosino di pazienza, 5
ché la Sorte, quel che ti ha tolto, potrà restituirti
tutto e darti tanto di più e in tal modo risarcirti.
Essa è in grado di girare ancora la ruota a tuo favore,
e di riconsolarti dei danni che ti ha procurato.
Con tale fiducia sopportavo le amarezze, 10
in attesa che la Sorte mi mandasse un rimedio.
Ma quella Sorte maledetta, il Fato mio cinico e baro,
pronto com'era sempre ad angustiar mi, 13
a farmi a lungo disperare, e gemere continuamente, 15
non volle intendere di cambiare la mia situazione,
né per mutarla in peggio né in meglio;
ma mi teneva sempre carico di cruccio,
per vedermi infelice e addolorato.
Il peso di questo assillo mi fece andare in bestia. 20
[...]
non riuscivo a tollerare la stretta del dolore,
presi allora la mia penna, un po' di carta e calamaio,
per descrivere l'angoscia di questo improbo fardello.
Chi dunque voglia sapere in che modo la Sorte 25
le suoni a un disgraziato, come fa un suonatore di lira,
si legga qui questo racconto,
che ho composto e messo in versi a mo' di canzone.
Dato che la cultura significa onore, civiltà e sapienza,

- ὁ κύρης καὶ ἡ μάννα μου, ἐκεῖνοι ὅπου μὲ ἐκάμαν, 30
κατάχερα ἐκ τὸ στόμα μου οὐδὲν ἔλειψεν τὸ γάλα,
κ' εἰς μίαν οἱ ἄτυχοι γονεῖς εἰς τὸ σκολεῖον μὲ ἐβάλαν,
στὰ γράμματα μὲ ἐβάλασιν, φρόνεσιν νὰ μανθάνω·
καὶ ἔμαθα τὰ γράμματα ὥστε ἐνηλικώθην,
κ' ἐπρόκοπτα εἰς τὴν παιδευσιν, ὥστε ὅπου ἐμεγαλώθην. 35
Ἄμῃ ἀπότις ἐγένομουν χρονῶν δεκατεσσάρων,
Χριστέ, νὰ μὲ εἴχασιν ὑπᾶ κανίσκιν εἰς τὸν Χάρον! –
διατὶ ἤρχισεν ἡ Μοῖρα μου εἰς μίαν νὰ μὲ ἐμποδίζη 38
ὥς εἶχεν πάντα προθυμίαν, διὰ νὰ μὲ τσιγαρίζη, <14>
κ' ἤρχισα τὸν διδάσκαλον νὰ τὸν ἀποχωρίζω 39
καὶ τὰ στενὰ τοῦ Κάστρου μας τριγύρου νὰ γυρίζω. 40
Ἄρᾳ καὶ πότε τὸ χαρτὶν ἐπιάνα νὰ διαβάζω,
ἀμῇ ἤθελα νὰ περπατῶ διὰ νὰ περιδιαβάζω.
[...]
καὶ μὲ μεγάλες συντροφίες ἤθελα νὰ γυρίζω.
Τὰ καλαμάρια, τὰ χαρτῖα, ὅλα τὰ ἐλαχτοπάτουν· 45
ἐρμήνευσέ με νὰ ἀγαπῶ πολλὰ τὴν ἁμαρτίαν
καὶ ἀφῆκα, ὁ κακορίζικος γράμματα καὶ χαρτῖα.
Ἐξύπνησέ με ἡ Τύχη μου εἰς τὸ πολιτικαρεῖον,
κ' ἐφαίνετό μου τὸ σκολεῖον ὡσάν κακὸν θηρίον.
Ὅπου ἦσαν γάμοι καὶ χοροὶ ἤθελα νὰ χορεύω, 50
f.2 μαυλίστριες καὶ πολιτικὲς ἤθελα νὰ γυρεύω.
Ὅλες τὲς ἔμαθα καλά, ὅλες ἐγνώρισά τες,
κ' ἐξέδραμα καὶ ἐγύρεψα κ' ἐπαραδιάβασά τες.
Ὡρέγομουν νὰ περπατῶ μὲ τοὺς τραγουδιστάδες,
μὲ τοὺς παιγνιώτες τοὺς καλοὺς, τοὺς παραδιαβαστάδες. 55
Ὀλίγα γράμματα ἔμαθα καὶ τότε τὰ ἐξαφῆκα,
κ' εἰς τὸ σκολεῖον τῶν πολιτικῶν ἐγύρεψα κ' ἐμπῆκα.
Ἀφῆκα πᾶσαν φρόνεσιν καὶ παιδευσιν καὶ τάξιν,

33 στὰ scripsi: εἰς τὰ cod. || post hunc v. lacunam stat. Pap. 35 ἐμεγα-
λώθην Pap.: ἐμεγαλύνθην cod. 36 ἐγένομουν Pap.: ἐγενόμην cod. 38 post
hunc v. lacunam stat. Pap. 40 τὰ post νὰ del. 41 Ἄρᾳ corr. Xanth.
(p. 170): ἀργὰ cod. 43 lacunam stat. Pap. 44 μεγάλες cod.: μετ' ἄλλες
Pap. 45 post hunc v. lacunam stat. Pap. 49 ἐφαίνετό μου scripsi: φαίνεται
μου cod. 50 γὰρ post ὅπου del. 55 παιγνιώτες corr.: παιγνιώτας cod.
56 τὰ ἐξαφῆκα Pap.: ἐξάφικα τα cod. 57 πολιτικῶν scripsi metri gr.: πολυτικῶν
cod.

mio padre e mia madre, che mi han fatto nascere, 30
non mi tolsero mai il latte di bocca,
e subito i miei poveri genitori mi mandarono a scuola,
facendomi studiare e apprendere la scienza;
e lo studio durò finché non fui maturo,
con profitto mi ero istruito finché ero cresciuto. 35
Ma, fu all'età di quattordici anni,
Cristo, che fossi andato all'inferno! –
che la Sorte cominciò a punzecchiarmi,
pronta com'era sempre a torturarmi; <14>
e presi allora a marinare le lezioni,
a girare per i vicoli di Candia. 40
A studiare andavo sempre più di rado,
preferivo invece potermela spassare.
[...]
con belle comitive me ne andavo a zonzo.
Calamai, libri, a tutto rifilai un bel calcione; 45
fui spinto ad amare molto le tentazioni
e ho lasciato, me meschino, la cultura e i libri.
La Sorte mi fece risvegliare in un bordello,
e così cominciò a sembrarmi la scuola come una brutta bestia.
Dove c'erano nozze e danze volevo ballare, 50
di mezzane e prostitute andavo in caccia.
Tutte quante le ho per bene conosciute,
le ho rincorse, braccate, passate una a una.
Mi piaceva andare in giro con cantori,
con provetti musicanti, con chi insomma bagordava. 55
Poco avevo appreso e allora lo scordai,
ma alla "scuola" delle puttane riuscii bene a passare.
Rinnegai del tutto il buon senso, la saggezza e le buone maniere,

- καὶ συμβουλὴν δὲν ἤθελα τινὸς νὰ μὲ διατάξῃ,
 ἀμὴ ἐγενόμην μάλιστα τοὺς ἄλλους νὰ διατάσσω 60
 καὶ οὐδὲν ἠμποροῦν τὰ καλὰ ποτὲ νὰ τὰ χορτάσω.
 Ἐπὶ μαυλίστριες, πολιτικές, εἶπα, ποτὲ νὰ μὴ ἔβγω
 καὶ ἄλλους ἐκεῖ νὰ μὴν ἐμποῦν ἡξευρα νὰ παιδεύω
 [...]
- νὰ περπατῶ εἰς τὰ σκοτεινὰ τὴν νύκταν ἐτρωγόμενην· 65
 ὥς νυκτερίδα ἐγύριζα εἰς τὸ Ξώπορτον τοῦ Κάστρου
 καὶ ὑπῆγαινα νὰ κοιμηθῶ μὲ τῆς ἡμέρας τ' ἄστρου.
 Οἱ συντροφίες, τὰ γιόματα κ' οἱ δεῖπνοι καθ' ἡμέραν,
 καὶ τὰ μεγάλα ἀνήφορα, κατήφορα μ' ἐφέραν·
 διατὶ οὐδὲν εἶχα ἐνθύμησιν στὸ σπίτιν νὰ γυρίσω, 70
 ἀμὴ ὠρεγόμενην καὶ ἤθελα πάντα καλὰ νὰ ζήσω
 καὶ τὸ ἐδικόν μου πάντοτε διὰ τοῦτο νὰ χαρίσω.
 Οὐδὲ ἀθιβάνω βασιλέα, οὐδὲ ἄρχοντα, οὐδὲ ρήγα,
 ποῦ νὰ ἐξοδιάζῃ περισσὰ καὶ νὰ ἐσοδιάζῃ ὀλίγα,
 νὰ μηδὲν ἔλθῃ εἰς πτωχείαν, νὰ μηδὲν ἐρημάζῃ, 75
 νὰ ἀγανακτίζῃ πάντοτε, νὰ βαριαναστενάζῃ.
 Ἐφῆκα πᾶσα χάριτα καὶ πᾶσα καλοσύνη,
 f.2^v ἐξέπεσα κ' ἐπτώχανα κ' ἐχάσα τὸ ἐδικόν μου,
 καὶ τότε σκόπησε καλὰ τὸν πελελὸν σκοπὸν μου:
 ἐπούλησα τὰ σπίτια μου κ' ἐπούλησα τοὺς τόπους 80
 ὅπου μὲ ἀφῆκαν οἱ γονεῖς μὲ τοὺς πολλοὺς τοὺς κόπους.
 Καὶ τότε ἡ Τύχη μου ἡ κακὴ, μάθε τὸ τί μὲ ἐποίκε·
 ἀπὴν μὲ ἐπῆρε τὰ πολλὰ καὶ τὰ μισὰ μὲ ἀφῆκε,
 τότε ἤρχισεν ἡ Τύχη μου τάχα νὰ συμβουλευῇ,
 κλεπτὰτα νὰ μὲ συγελᾷ καὶ νὰ μὲ ἀζιγανεύῃ. 85
 Καὶ λέγει ἡ Τύχη μου ἡ κακὴ: « Ἐδὼ ἔβγαλες τὰ χρέη,

59 δὲν Pap.: οὐδὲν cod. || τινὸς ego iuxta cod.: τινὰς Pap. 60 ἄλλους: ὄλους cod.
 62 πολιτικές scripsi iuxta Pap. (cf. *Comm. ad loc.*, p. 134): καὶ πολιτικαῖς cod.
 63 νὰ μὴν ἐμποῦν scripsi: μὴν ἐμποροῦν cod. || παιδεύω Pap.: παιδεύσω cod.
 64 lacunam stat. 65 post hunc v. lacunam stat. Pap. 67 τ' ἄστρου corr.: τὸ
 ἄστρον cod. 70 στὸ scripsi: εἰς τὸ cod. || post. οὐδὲν alterum οὐδὲν del. || post hunc
 v. lacunam stat. Pap. 71 νὰ ζήσω Pap.: νὰ διάζω con. Pol. (p. 83): ναεξοδιάσω
 cod. 72 διὰ τοῦτο νὰ χαρίσω scripsi: διὰ νὰ τοῦ τὸ χαρίσω cod. 73 οὐδὲ ἀθιβάνω
 βασιλέα corr.: οὐδὲν σὲ βάνω βασιλέα cod. 74 ποῦ νὰ ἐξοδιάζῃ scripsi: ὅπου νὰ ἐξο-
 διάζει cod. 75 ἐρημάζῃ corr.: ἐρημάξῃ cod. 77 post hunc v. lacunam stat.
 Pap. 78 ἐπτώχανα corr. Al. (p. 51): πτώχενα cod. 79 σκόπησε corr.: σκόπησα
 cod. || πελελὸν σκοπὸν μου Pap.: πελελὸν μου σκοπὸν cod. 83 ἀπὴν μὲ scripsi: ἀπὴν
 καὶ Pap., ἀπῆκει cod. 84 συμβουλευῇ Pap.: συμβουλεύσει cod. || post νὰ del. με

nessuno mi poteva dar consigli,
ma feci io da maestro, esortando tutti gli altri, 60
non avevo mai abbastanza dei piaceri:
fra mezzane e prostitute – dissi – guai a uscirne fuori!
Ma ero in grado di tenervi anche lontani gli altri.
[...]
mi allettava girar di notte per i posti malfamati; 65
a Candia bazzicavo per Xoporto, come un pipistrello,
tornandomene a letto con la stella mattutina.
Le combriccole, le bisbocce giorno e notte
e i grandi debiti mi mandarono gambe all'aria,
né fra l'altro mi garbava di tornare in casa mia, 70
passarmela bene m'era proprio congeniale,
e perciò anche divorare il patrimonio.
Non sto a parlare di un re, di un principe o di un signore,
che pur se spenda molto e ricavi poco,
non va in miseria e diventa disgraziato, 75
al punto da esser sempre furibondo e avvilito.
M'è toccato lasciare ogni piacere, scordarmi la bella vita,
dopo che caddi in disgrazia, senza più il becco d'un quattrino;
e, allora, guarda bene che pazzia ho combinato:
misi in vendita case e terreni, l'eredità 80
dei miei cari, messa su con molti sforzi.
E allora, ascolta che mi ha combinato la mia Sorte trista:
non le è bastato avermi dimezzato le ricchezze,
ma si è messa pure a tramarmi contro,
a deridermi di nascosto e a farsi beffe di me. 85
Dice la Sorte maledetta: «Ecco che hai smesso di far buffi,

- ἔλειψαν ἀπὸ πάνω σου οἱ ἄνομοι Ἑβραῖοι.
 Τρῶγε καὶ πίνε τὸ λοιπὸν, τρῶγε καὶ χαροκόπα,
 καὶ πῶς νὰ κροῦς καλὸν καιρόν, ἡμέρα νύκτα σκόπα!». 90
 Λοιπὸν ἐξαναγιάγερνα εἰς τὴν ἀρχαίαν μου τάξιν,
 καὶ ὅπου νὰ κάμη τὰ ἔκαμα, ὀλίγα νὰ ὑποτάξῃ.
 Ὡρέγομουν νὰ περπατῶ καὶ νὰ περιδιαβάζω,
 πᾶσα καλὴν χαροκοπίαν ἤθελα νὰ διαβάζω,
 ἡγάπουν τὸ μαυλισταρεῖον, τὸ μέγα μοναστήριν.
 Καὶ ὡς τὸ ἤθελεν ἡ Τύχη μου, ἡ ἄτυχός μου Μοῖρα, 95
 ἡῦρα τὴν Κουταγιώταιναν, τὴν πομπωμένην χήραν,
 ποὺ ν' ἀξωθῶ νὰ τὴν ἰδῶ καὶ νὰ τῆς κροῦν τὴν λύραν.
 Πολλὰ ἐχαροκόπησα ἐγὼ κ' ἐκείνη ἀντάμα·
 ἦτον αὐθέντρια καὶ κυρά καὶ δέσποινα καὶ ντάμα.
 Πολλὰ ἐπαραδιαβάσαμεν ἀντάμα ἐμεῖς οἱ δύο, 100
 ἀκόμη ὡς καὶ τὴν σήμερον τὰ γένια μου μαδίω.
 Διὰ ἐκείνην τὴν πολιτικὴν στὴν φυλακὴν μὲ ἐβάλαν,
 καὶ ἀπῆτις μ' ἐρημάξασιν, τότε κοντὰ μ' ἐβγάλαν
 f.3 καὶ τὰ ἔγραψα εἰς τὴν φυλακὴν διὰ τὲς ἀρχαῖες μαυλίστριες 105
 [...]
 καὶ τὰ παιδιὰ τοῦ σκολείου πολλὰ τὰ ἐτραγουδοῦσαν.
 Καὶ ἀπὴν ἐλευθερώθηκα, ἡ Τύχη μου ἡ καμένη,
 ὡς ἦτον νὰ μὲ πολεμᾷ πάντοτε μαθημένη,
 λέγει μου: «Ἄγωμε εἰς τὸ χωρίον, νὰ κάμης τὲς δουλείες σου,
 καὶ ἄφες τοῦ Κάστρου τὰ στενά, ἄφες τὲς πελελίες σου, 110
 νὰ λείπης ἐκ τὲς ἐξοδες κ' ἐκ τὲς ἐντυμασίες
 νὰ μὴ σὲ τρῶν πολιτικές, μηδὲ καὶ μαυλισίες.
 Λεῖπε ἀπὸ τόσῃν ἐξοδὸν καὶ γίνου νοικοκύρης,
 ἀν ζήσης νὰ περισσευθῇς καὶ πάλιν νὰ διαγείρης,
 ὄντα τυχαῖνη, γύρευσε, σπούδαξε νὰ ἐσοδιάζης 115
 καὶ θέλεις ἔχειν εἰς καιρόν, ἀν πρέπει, νὰ ἐξοδιάζης».·
 Ἐκόμπωσέ με ἡ Τύχη μου, εἶπέ μου: «Γεῖρε, φύγε!»,

90 ἐξαναγιάγερνα corr.: ἐξαγιάγερνα cod. 94 post hunc v. lacunam stat. Pap. 97 ποὺ ν' ἀξωθῶ νὰ τὴν ἰδῶ con.: ὅπου νὰ τὴν ἰδῶ εἰς τὸ πολιτικαρεῖον cod. 102 στὴν corr. Al. (p. 51): εἰς τὴν cod. 105 lacunam stat. 107 ἐλευθερώθηκα corr. Al. (p. 51): ἐλευθερώθηκεν cod. 112 μηδὲ καὶ: να μὴδὲ cod. 114 διαγείρης Pap.: διατάξεις cod. 115 σπούδαξε corr.: σπούδαζε cod. 116 ἐξοδιάζης corr.: σοδιάζεις cod. 117 Ἐκόμπωσέ con. Xanth. (p. 171): Ἐπάμπωσέ cod. || μου² scripsi: μοι cod.

ti sei levato dai piedi quegli strozzini Ebrei.
Mangia e bevi, dunque, alla salute, divertiti,
e vedi di passartela bene notte e giorno!». 90
Allora ritornai alla mia vecchia condotta,
e quel che volevo fare facevo, senza soggezione.
Mi piaceva andare a zonzo e divertirmi,
non lasciarmi scappare qualsiasi diletto.
Adoravo il bordello, "il grande monastero".
E, come decise la mia Fortuna, trista e maledetta, 95
incontrai Kutajotena, la famosa vedova scostumata,
a cui riservavo serenate davvero speciali.
Molto ce la spassammo tutt'e due insieme;
faceva la padrona, la signora, la gran donna e la madama.
Grandi cose abbiamo combinato in compagnia, 100
tanto che ancora adesso mi alliscio la barba.
Ma a causa sua – quella bagascia – finii in prigione;
presto ne fui fuori, ma senza un soldo, per la cauzione.
In prigione ne ho scritto canzoni per quelle 'gentildonne'
[...] 105
e agli scolari piaceva molto canticchiarle.
Dopo che fui rimesso in libertà, la mia trista Sorte,
sempre pronta a farmela scontare,
mi dice: «Va in campagna, a lavorare,
e lascia stare i vicoli di Candia, e le tue bravate, 110
sta lontano dagli sperperi e dal lusso delle vesti,
non farti divorare da donnacce e da ruffianerie.
Fa attenzione a questi sprechi e sii un buon amministratore,
se vivi arricchendoti e di nuovo ti riprenderai,
al momento buono, torna indietro, bada a non scialare 115
c'è sempre tempo, all'occorrenza, per far spese».
M'ingannava la mia Sorte, dicendo: «Forza, va!»,

- καὶ ἀπὸ τὸ Κάστρον μὲ ἐβγαλεν, εἰς τὸ χωρίον μὲ ἐπῆγε.
 Ἄπῃν μὲ ἐπῆγε εἰς τὸ χωρίον καὶ ἀπῇν <τὸ> ἐσυνεπῆρα,
 οὐδὲν μὲ ἔμαθε ἡ Τύχη μου, ἡ δολερή μου Μοῖρα, 120
 νὰ ἀποκρατίζω κτήματα, νὰ σπέρνω μὲ ζευγάριν,
 ἀμὴ μὲ ἔμαθεν κυνηγὸν μὲ σκύλους, μὲ ζαγάριν,
 οὐδὲν ἦτον στὸ σπίτιν μου βοδιοῦ ἢ προβάτου τρίχα,
 οὐδὲ μιτάτον ἔκαμα, ἀλλὰ οὐδὲ ἀλῶνιν εἶχα.
 < Ὅλοι ἐβόσκαν πρόβατα κ' ἐλάλουν τὰ ζευγάρια > 125
 κ' ἐγὼ σκύλους ἐλήτευγα κ' ἔσυρνα τὰ ζαγάρια.
 Ὅλοι ἐκατευοδῶνασιν τὰ λοῦρα καὶ τὰ ὑνία,
 κ' ἐγὼ εἰς τὰ ὄρη ἐγύριζα κ' εἰς τὰ ψηλὰ βουνία.
 Ὅλοι ἐκουρεῦαν πρόβατα κ' ἐγὼ ἐδικούς μου σκύλους·
 ὅλοι εἶχαν τυρομύζηθρα κ' ἐγὼ εἶχα μαύρους φίλους. 130
 Ὅλοι ἀπὸ τ' ἀλῶνιά τους σωροὺς τοὺς ἐγεμῶναν
 f.3^v κ' ἐμέν, ὡς διὰ τοὺς σκύλους μου, μόνον συχνοζυμῶναν.
 Ἄλλοι εἶχαν βρωμοκρίθαρν, λινάρια καὶ μπαμπάκια,
 κ' ἐγὼ εἶχα σκυολόγια, ἄλητάρια καὶ μανάκια,
 ἀμὴ λαγοὺς ἐγύρευα ταχία ταχία εἰς τὰ ὀράκια 135
 κ' εἰς τ' ἀγρίμια καὶ λαγοὺς ἤθελα νὰ γυρίζω.
 Οὐδὲν ἐγέμιζα σωροὺς κριθάρια καὶ σιτάριν,
 οὐδὲ πιθάρια, οὐδὲ βουτσια νὰ γέμουσιν τὸ οἰνάριν,
 ἀμὴ ὅταν ἐσοδιάζασιν οἱ ἄλλοι τὸ σιτάριν,
 κουκκιά καὶ βρωμοκρίθαρα καὶ τὸ καλὸν λινάριν, 140
 ἐγὼ ἔστεκα κ' ἐθώρουν τοὺς σὰν ἀπομουδιασμένος,
 νὰ εἶπες ἐκοπανίσαν με καὶ ἦστεκα χολιασμένος.
 Κ' ἐλογάριαζα κ' ἔλεγα: «Θέλω κ' ἐγὼ νὰ κάμω,
 τὰ γεωργικὰ νὰ τὰ κρατῶ, θέλω νὰ τὰ ξεδράμω».
 Καὶ πάντα ἀπὸ καλοκαιριοῦ τὰ ἔκαμνα τὰ ζευγάρια, 145

119 Ἄπῃν scripsi: ἐπῇν cod. || τὸ add. 121 νὰ ἀποκρατίζω scripsi: ναπο-
 κρατήσω cod. || σπέρνω con. Xanth. (p. 171): περνῶ cod. 122 μὲ ἔμαθε: ἔμαθεν ἡ
 Τύχη μου cod. || ζαγάριν Pap.: πετρίτας cod. 123 εἰς post ἦτον del. || ἡ Pap.:
 οὐδὲ cod. 125 suppl. Xanth. (p. 171), lacunam stat. Pap. 127 τὰ ὑνία: τὰ
 νία cod. 130 φίλους con.: σκύλους cod. 133 μπαμπάκια: παμπάκια
 cod. 134 σκυολόγια Pap.: σκυολόγυρα cod. || post hunc v. lacunam stat.
 Pap. 135 ὀράκια scripsi: ράκια cod. || post hunc v. lacunam stat.
 Pap. 136 ἀγρίμια Pap.: γρήμνια cod. 137 σιτάριν: σιτάρια cod. 140 λινά-
 ριν scripsi: σιτάριν cod. 141 ἐθώρουν scripsi: ἐθεώρουν cod. || σὰν Pap.: ὡσὰν
 cod. 142 ὅτι post εἶπες del. || ἐκοπανίσαν Pap.: ἐκοπάνησασίν cod. 143 ἐλο-
 γάριαζα scripsi: ἐλογάριασα cod.

e mi fece allontanare da Candia, spedendomi in campagna.
Dopo avermi condotto nel contado, facendomi trasferire,
mica s'è presa la briga, la bieca Sorte, di istruirmi 120
a mantener terreni, a seminare dietro a buoi aggiogati,
ma m'insegnò ad andare a caccia coi bracchi.
Nella mia stalla non c'era neanche un pelo di bue o di pecora,
né ho mai allestito un ovile, neppure avevo un'aia.
<Tutti pascolavano le greggi e spronavano buoi> 125
mentre io legavo i miei cani e tiravo appresso i bracchi.
Erano tutti pratici nel manovrar l'aratro,
e io invece giravo per montagne e per alture.
Ciascuno tosava le greggi, io solo i miei cani;
tutti facevano la ricotta e io avevo neri amici. 130
Ognuno riempiva di covoni la propria aia
quanto a me, per via dei cani, facevo spesso solo un pastone.
Gli altri coltivavano biada, lino e cotone,
a me toccavano latrati, guinzagli e collari;
ma di buon mattino andavo a caccia di lepri per i monti, 135
e pieno di selvaggina e lepri volevo ritornare.
Non mi riusciva di far covoni pieni d'orzo o di grano,
e nemmeno riempivo orci, né barili di vino,
se poi gli altri mettevano da parte grano,
fave e biade e il miglior lino, 140
io stavo fisso a guardarli come un bietolone.
Caspita che ripassata! E che nervoso!
Fra me e me pensavo: «Voglio farlo anch'io,
occuparmi dei campi, aver cura dei raccolti».
Sempre fin dall'estate allestivo gioghi di buoi, 145

- καὶ τὸν χειμῶνα ἔκαμνα σκύλους μὲ τὰ ζαγάρια.
 Ὅ, τι καὶ ἂν ἤπαιρνα ἐντριτεία καὶ ὅ, τι ἀπὸ τοῦς μύλους
 τοῦς λαγονάρους ἔθρεφα κ' ἐτάγιζα τοῦς σκύλους.
 Κ' οἱ σκύλοι πάντα ἐτρώγασιν κ' οἱ λαγονάροι ὁμάδι
 κ' ἐπώχευσα κ' ἐγίνομουν ὁλότελα ρημάδην. 150
 Κ' ἐκράτουν τούτην τὴν ζωὴν πολλοὺς καιροὺς καὶ χρόνους
 κ' ἐπερισεύθηκα πολλοὺς παραδραμοὺς καὶ πόνους.
 Καὶ ἀπὴν ἐδιάβησαν καιροὶ κ' εἶδα καλὰ τὸ πρᾶγμα 153
 Λέγει μου πάλι ἡ Τύχη μου: «Σαχλίκη κακομοίρη, 155
 f.4 ἄτυχε, κακορίζικε καὶ κακονοικοκύρη, 156
 ἂν ἐν' ζημία ὁ κόπος σου, πληθύνεις τὴν πτωχείαν σου, 154
 [...] 157
 Τί σὲ ἐβγατίζουν οἱ λαγοί; Τί σὲ ὠφελοῦν οἱ σκύλοι·
 οἱ λαγονάροι τοῦς κρατεῖς, ὅπου 'ν' καλοὶ σου φίλοι;
 Καβαλικεύεις τὸ πουρνόν, εἰς τοῦς λαγοὺς ἐβγαίνεις, 160
 καὶ κάτω εἰς τὰ καματερά ἢ εἰς <τὰ> βουνία ὑπαγάνεις·
 καὶ ὅταν διαγέρνης τὸ βραδὶν, πολλὰ εἶσαι κουρασμένος.
 Ἄρχον τινὰ οὐδὲν θεωρεῖς, ἄνθρωπον νὰ ἔχη χρῆσιν,
 ἢ φρόνιμον ἢ εὐγενὴν πάντα νὰ σοῦ συντύχη».
 Ζευγάδες εἶναι καὶ βοσκοί, ἀγελαδοὶ καὶ σκάπτες, 165
 βούκοι καὶ χοιροβοσκοὶ καί, μετ' ἐκείνους, ράπτες,
 καὶ οὐδὲν κατέχουν νὰ σταθοῦν ποτέ των εἰς ὁμάδιν·
 ἔχουσιν τέτοιαν φρόνεσιν, ἔχουσιν τέτοιαν τάξιν
 καὶ θεωρῶντα τοὺς κανεῖς νὰ πέσῃ νὰ πλαντάξῃ.
 Ταχία ταχία σηκώνονται εἰς τὴν δουλείαν νὰ πᾶσιν, 170
 καὶ ἀπὸ ταχία βαστοῦν ψωμίν, ὁλήμερα νὰ φᾶσιν.
 Καὶ ἀργά, ὄντε ἀπομαζωθοῦν, ἔρχονται κουρασμένοι
 καὶ ἀπὸ τὸν κόπον τῆς δουλείας πολλὰ τσιγαρισμένοι.
 Κάθε εἰς ἀπομαζώνεται ἀπέσω εἰς τὸ κελλὶν του
 κ' ἔχει μὲ τὴν γυναῖκα του ὅλην τὴν συμβουλήν του. 175
 Καὶ ἂν ἔλθῃ σκόλη κ' ἐορτὴ κ' ἐσμύξουσιν ὁμάδι,
 στοχάσου παραζόρδινον καὶ φοβερὸν σημάδιν!

146 ζαγάρια con. Xanth. (p. 172): ζευγάρια cod. 148 ἔθρεφα Pap.: ἔθρεψα
 cod. 152 παραδραμοὺς cod.: παραδαρμοὺς Xanth. (p. 172) 157 lacunam
 stat. 158 ἐβγατίζουν: εγαντίζουν cod. 161 τὰ add. || ὑπαγάνεις corr. Pap.:
 ὑπάγης cod. || post hunc v. lacunam stat. Pap. 162 πολλὰ εἶσαι scripsi:
 πολλάσε cod. 166 ἐκείνους corr.: ἐκεῖνοι cod. || post hunc v. lacunam stat.
 Pap. 172 ἀπομαζωθοῦν scripsi: μαζωθοῦν cod. 174 ὁ ante Κάθε del.
 177 στοχάσου Pap.: στωχάσουν cod.

e d'inverno addestravo i cani per la caccia.
Con quel che entrava dai balzelli e dai frantoi
ci mantenevo i levrieri e foraggiavo i miei segugi.
Che bocche – cani e allevatori! –
mentre io diventavo sempre più povero, fino alla miseria. 150
Condussi la vita così per molto tempo,
di guai e grattacapi ne avevo in abbondanza.
E come, col passar del tempo, le cose si mettevano un po' meglio, 153
ecco di nuovo la Sorte che dice: «Sachlikis, povero mio, 155
sventurato e maldestro fattore, 156
se ogni tua fatica è un danno, accresci la tua miseria, 154
[...] 157
Che ricavi dalle lepri? Che profitto dai tuoi cani?
Quei levrieri che mantieni sono davvero buoni amici?
All'alba monti a cavallo e vai per lepri, 160
poi scendi giù nei campi o sei su per le montagne.
E quando arrivi a sera sei stanco morto,
non vedi l'ombra di un signore, uno d'alto rango,
che sia un po' istruito o di buone maniere».
Ci son solo bovari e pastori, vaccai e zappatori, 165
mandriani, porcari e con loro anche sartori,
e tutti insieme non fanno mica starci:
hanno un tal cervello, un tale modo di fare
che, a guardarli, ti prende un groppo alla gola.
Si levano presto per andare a lavorare, 170
e si portano dietro fin dal mattino pane per tutto il giorno.
La sera, quando si ritirano, arrivano a casa spossati,
stracotti dalla fatica del lavoro.
Ognuno si ritira presto nella sua camera
e si riunisce a consulto con la propria moglie. 175
Quando poi è giorno di festa si radunano insieme,
immagina che tremenda cagnara e che bordello!

- Ἄλλος φορεῖ τὸ σκούλινον, βαμμένον κουρτσουβάκιν,
 ἄλλος φουστάνι δίμιτον, ἄσπρον, ἐξ ἐβαμβάκι,
 καὶ ἄλλος φορεῖ ὀλότελα ἐξεχαρβαλωμένα, 180
 καὶ ὅπου ἔναι πλούσιος, τάχατες ἔναι καλιγωμένα.
 Φοροῦν στιβάνια τραγικά, ὥς εἶναι μαθημένοι,
 f.4^v παπούτσια καὶ γουνέλες των φοροῦν καμαρωμένοι.
 Καὶ ὅλην τους τὴν παρηγορίαν ἔχουν εἰς τὴν ταβέρναν,
 κόπελον ἔχουσιν ὀρθὸν καὶ λέγουσιν τον: «Κέρνα!». 185
 Κ' ἐκεῖνοι ἐβγάνουν τὰ κρασιά καὶ κάθονται καὶ πίνουν·
 καὶ νὰ εἶπες οἱ παντέρημοι εἰς τὴν κοπρίαν τὸ χύνουν!
 Καὶ ἀπότες πίουσιν περισσὸν καὶ ἀπὴν καλοκαρδίσουν,
 μοῖρα τους ρίπτει εἰς ὄρχησμα, μοῖρα νὰ τραγωδήσουν,
 καὶ μοῖρα πίνουν, κάθονται πάντα καὶ τραγωδοῦσιν, 190
 καὶ νὰ εἶπες οἱ παντέρημοι κοράκοι κιλαδοῦσιν.
 Καὶ ἀφότις πίουσιν περισσὰ καὶ γίνονται μεθούκλι,
 γίνονται ὥσάν τὸν μεθυστήν, τὸν πετεινὸν τὸν κούκλην.
 †Καὶ ἐκεῖνος ὅπου ἔχει δύναμιν τάχατες νὰ μαλώσῃ†,
 ἐκεῖνοι ὅπου ἔχουν δύναμιν, τάχατες ποὺ ὠφελοῦσιν, 195
 ἀρχίζουν τὴν ἀθιβολὴν καὶ πληρωμὸν οὐκ ἔχουν,
 καὶ λέγουν καὶ ἀποκρίνονται, τὸ τί ἴπαν δὲν κατέχουν.
 Ὡς διὰ χωράφια ἀρχίζουσι καὶ λέγουσι ὥς δι' ἀμπέλια:
 <ὁ> εἰς τὸν ἄλλον δὲν γροικᾷ καὶ ἀνάκατα φωνάζουν,
 νὰ ἴπες ἀγρίμια κυνηγοῦν καὶ λουματέαν ὀρμιάζουν. 200
 Ὁ εἷς λέγει: «Ἐμοῦ τὰ πρόβατα ἔφαγαν τὸ σιτάριν».
 Ἄλλος διηγᾷται ὥς διὰ κακοῦς, καστελλάνον ριβάρην, 205
 καὶ ἐγὼ θαρρῶ, ὁ τιμωτὴς αὐτὸν οὐδὲν τὸ γράφει. 202
 «Στὸν καστελλάνον θέλω παῖ, διὰ νὰ τὸν ἐγκαλέσω 203
 καὶ ἃς ἔναι ἀπάνω μου λοιπὸν, ἂν δὲν τὸν ἀπολέσω!». 204
 Καὶ λέγει: «ἐπαραδέχτηκεν τοὺς χοίρους μου εἰς τ' ἀμπέλι 206

178 κουρτσουβάκιν corr.: κουρτζουβάδην cod. 179 ἐβαμβάκι scripsi: ἐβαμ-
 πάκι cod. 182 ὥς εἶναι scripsi: ὥσάν ἦνιε cod. 183 καὶ καμαρωμένοι Pap.:
 καὶ καμαρώνουν cod. 187 ὅτι post παντέρημοι del. Pap. 189 τραγωδήσουν
 Pap.: τραγωδοῦσιν cod. 193 πετεινὸν cop.: πελελὸν cod. 197 τί ἴπαν δὲν
 scripsi: τίδανδὲ cod. 198 λέγουσι: λέγουσιν cod. || ὥς del. Pap. || post hunc v. la-
 cunam stat. Pap. 199 ὁ suppl. || δὲν: οὐδὲν cod. || ἀνάκατα: ἀνάκουτα
 cod. 200 ἀγρίμια Pap.: ἀγρίμνια cod. 201 ὅτι post λέγει del. 202 αὐτὸν:
 αὐτὸς cod. 203 στὸν: εἰς τὸν cod. 205 post hunc v. lacunam stat.
 Pap. 206 ἐπαραδέχτηκεν corr.: ἐπαρεδώκασιν cod. || τ' ἀμπέλι Pap.: τὰμπελία
 cod.

Chi veste in corte brache di lino tinto,
chi in fustagno bianco a filo doppio, di cotone;
chi porta scarpe tutte sdrucite, 180
e, chi se lo può permettere, forse anche risuolate.
Calzano pure stivali di capretto, secondo l'uso,
e vanno fieri delle scarpe e delle gonnelle che portano.
Il massimo del sollievo ce l'hanno poi in taverna,
col garzone dritto in piedi, a cui comandano: «Versaci da bere!». 185
Si fanno portare il vino e, seduti, se lo tracannano;
quei disgraziati, diresti, lo buttano nello sterco!
E dopo gran bevute e grasse risa,
una parte di loro si mette a ballare, un'altra a cantare,
altri continuano a bere, sempre seduti e cantano, 190
sembrano cornacchie a gracchiare, quei meschini.
Quindi a forza di bere diventano ciucchi,
e si comportano come galli ubriachi.
†E c'è chi ha forza anche per litigare†,
chi può permetterselo, e forse un po' se ne approfitta, 195
comincia a infervorarsi e non ha di che pagare,
parlano e rispondono, senza capire ciò che dicono.
Partono con i campi e poi discutono dei vigneti:
ma l'uno non dà ascolto all'altro e fanno confusione,
come se, per cacciar camosci, tirassero la lenza nella palude. 200
Uno fa: «A me le greggi hanno distrutto il grano»;
l'altro racconta dei suoi guai, del balzello al fattore, 205
e, come credo, il censore questo non lo registra. 202
«Andrò dal fattore a digliene quattro, 203
e mi venga un colpo se stavolta non lo faccio fuori!». 204
E dice: «Ha fatto entrare i miei maiali nel vigneto 206

- καὶ μοναχὰ ριβαρικὸν δώδεκα γρόσσα θέλει». Ἄλλος ἀγανακτεῖ πολλὰ καὶ μεγαλοφωνιάζει
 f.5 [...] καὶ φέρουσιν ἀθιβολήν, ψοματινὲς τὲς σοδρες· 210
 πολλὰ φασούλια ἐφέρασιν, πολλὰ κουκκιά καθόλου,
 πᾶσα καλὸν ἐγέμωσεν ὁ φόρος ἀποβόλου.
 Μαλώνουν καὶ τσακίζουνσιν συχνὰ τὲς κεφαλές των
 καὶ ὡσὰν ἀρχινίζουνσιν νὰ ποῦν τὴν ὁμιλίαν,
 ἀρχίζουνσιν νὰ κάμνουσιν εἰς μίαν τὴν πελελίαν· 215
 σύρνουν ματσοῦκες καὶ ραβδία κ' ἐβγάνουν καὶ μαχαίρια
 [...] Καὶ δίχως νὰ ἔχουσι ἀφορμήν, ὡσὰν καὶ ἀθιβολέψουν,
 ἀρχίζουνσιν τὸ μάλωμα καὶ ὥστε νὰ ξετελέψουν,
 ἄλλος βαστᾷ τὴν χεῖραν του καὶ πρὸς τὸ σπίτι τρέχει 220
 καὶ ὅπου ἔναι κακορίζικος καὶ βάνουν τον στὴν μέσσην,
 κροῦσιν καὶ ξανακροῦσιν τον, ὥστε νὰ δοῦν νὰ πέσῃ·
 καὶ μερικοὺς ὁλότελα εἰς τὴν ὥραν τοὺς σκοτώνουν,
 καὶ νὰ ἔπες ὅτι, ὅπου ἔχουσιν ἀθιβολήν, μαλώνουν·
 καὶ ἄλλοι μεσιτεύουσιν ἢ χῶρια τους μαζώνουν. 225
 Ἄμ' ὄντε πίουσι τὸ κρασίν, ὡς εἶναι μαθημένοι,
 μέ πελατίκια καὶ ραβδία καὶ ξεμαχαιρωμένοι,
 πληγώνονται καὶ χάνονται, διατὶ οὐδὲν κατέχουν,
 καὶ ὅπου ἤμπορεῖ ὀλιγώτερα, ὅλοι εἰς ἐκεῖνον τρέχουν.
 Ἀπὴν διαβῇ τὸ κάμωμα, ἂν τοὺς ἀνερωτῆσης 230
 τί 'ν' τάχα καὶ μαλώνουσιν, πολλὰ θ' ἀγανακτήσης,
 διατὶ δὲν εἶχαν ἀφορμήν, ὑπόθεσιν καμίαν.
 Τέτοιες εἶν' τῶν χωριατῶν οἱ συντροφίες καὶ ἡ τάξις.
 Κ' ἐσύ, Χριστέ, ὅπου δύνεσαι, ἐσύ νὰ τοὺς πατάξης!
 Πίνει ὁ χωριάτης τὰ κρασιά, τὰ δυνατὰ καὶ ἀκράτα, 235
 κ' ἔχει το διὰ καμάριν του τῆς μεθυσίας τὴν στράταν.

207 μοναχὰ ριβαρικὸν (cf. Xanth. p. 172: ἀριβαρικὸν) scripsi: μόνα τάχαριβα-
 ρικὸν cod. 209 lacunam stat. 213 τσακίζουνσιν: τσακίζονται cod. || των Pap.:
 τον cod. || post hunc v. lacunam stat. Pap. 214 ἀρχινίζουνσιν scripsi: ἀρχίζουνσιν
 cod. 216 σύρνουν Pap.: χερσίνουν cod. 217 lacunam stat. Pap. 219 ἀρ-
 χίζουνσιν scripsi: ἀρχίζουν εἰς cod. 220 post hunc v. lacunam stat. Pap.
 222 τον: το cod. 225 μαζώνουν corr.: μαλώνουν cod. 226 ὡς: ὡσαν cod.
 227 ξεμαχαιρωμένοι Pap.: ξεμαχερομένα cod. 229 εἰς ἐκεῖνον Pap.: εἰσεκεί-
 νουν cod. 230 ἂν τοὺς: αὐτοὺς cod. 231 τί 'ν' corr.: τὴν cod. || θ' corr.: ν' cod.
 232 post hunc v. lacunam stat. Pap. 233 τέτοιες corr.: τέτια cod. || εἶν': ἦν cod.

e pretende un balzello di dodici grossi soltanto».

Un altro s'infuria molto e si mette a urlare

[...]

e poi gonfiano i discorsi con un sacco di fandonie;

210

hanno prodotto fagioli a iosa, una caterva di fave,

a un tratto pure la piazza s'è riempita d'ogni bendiddio!

Bisticciano e si prendono spesso a capocciate

e quando inizia la discussione,

cominciano pure a dar di matto.

215

Tirano fuori mazze e randelli, sfoderano i coltelli

[...]

Senza il benché minimo pretesto, anche quando discutono,

attaccano briga e, per farla corta,

uno trattiene la mano e se la svigna a casa,

220

mentre un malcapitato viene tirato in mezzo,

e gliele suonano finché non lo vedono per terra;

ogni tanto qualcuno ci lascia anche la pelle.

Puoi giurarci: quando c'è una discussione, si va alle mani,

e anche chi non c'entra si mette in mezzo o sta da parte.

225

Se poi col vinello fanno il pieno,

con mazze e randelli e con coltelli in mano,

si feriscono e ci lasciano le penne, da veri allocconi;

e sul più debole ci si avventano tutti quanti.

E dopo che è passata la baruffa, se chiedi perché

230

mai avessero litigato, ti mandano in bestia,

giacché non avevano proprio nessun motivo.

Così, dunque, sono abituati a vivere i villani.

E tu che puoi, Cristo, dà loro quel che si meritano!

Il villano tracanna vini forti e schietti,

235

e come ci tiene a prendersi una sbornia.

- f.5^v Ἄν ἔρθωμε εἰς τὸν παπάν, εἰς τὸν κουράτοράν του,
οὐδὲ ἔχει νοῦ ἐκ τὴν μεθυσίαν, οὐδεὶς εἰς τὴν φοράν του.
Ἄμῃ ἀγαποῦσι τὰ κρασιὰ κ' ἔχουν το διὰ τιμὴν τους,
καὶ μερικοὶ διὰ τὸ κρασὶν χάνουσιν τὴν ψυχὴν τους, 240
κ' ἔρχονται οἱ κακότυχοι καὶ γίνονται ρημάδιν,
καὶ τότε ἀπομαζώνονται, μοῖρα εἰς τὸ λιβάδιν·
ἄλλοι ἀγαποῦν τὸ πάλεμα, ἄλλοι νὰ τραγωδοῦσιν,
ἄλλοι νὰ παίζουν τὲς λακτέες καὶ νὰ συρνομαδοῦσιν·
καὶ νὰ μηδὲν σοῦ φαίνονται ἀμὴ ληστάδες εἶναι, 245
καὶ τραγουδοῦσιν οἱ ἄτυχοι, ὡσὰν κιλαδοῦν οἱ χῆνες.
«Τίντα καλὸν θωρεῖς λοιπόν, ἴντα παρηγορίαν,
καὶ κάθεσαι συνέπαρτος εἰς τοῦτα τὰ χωρία;
Ἄμε, εἰς τὸ Κάστρον διάγειρε, κατὰταξε εἰς τὴν Χώραν,
νὰ λείψης, κακορίζικε, ἐκ τῆς πτωχείας τὴν ψώραν. 250
Ἐπαρε φίτσιον, ἄτυχε, ὡσὰν τὸ ἐπήραν καὶ ἄλλοι,
καὶ ἂν τὸ κρατήσης φρόνιμα, εἰς τιμὴν σὲ θέλουν βάλει».
Ἐφάνη μου ὅτι ἡ Τύχη μου καλὴν πόρταν μοῦ ἀνοίγει,
νὰ πάρω φίτσιον νὰ κρατῶ, νὰ λείψω ἐκ τὸ κυνήγι.
Λοιπὸν ἐξαναγκάστηκα κ' ἦλθα εἰς τὸ Κάστρον πάλιν· 255
ἡῦρα τὸν Δούκα φίλον μου, τοῦ Κάστρου τὸ κεφάλιν,
κ' ἐκεῖνος μὲ ἐσυμβούλευσεν καὶ βάνει με ἀβουκάτον·
καὶ ὡσὰν καλὸν μοῦ ἐφάνηκεν, κ' ἐγὼ ὑποδέκτηκά το.
«Τὸ φίτσιον – μοῦ εἶπεν – ἔπαρε, ὡς διὰ νὰ σὲ τιμήσῃ,
κ' ἐξέδραμε καὶ κράτει το καὶ θέλει σὲ πλουτίσει, 260
οὐδ' ἐν' διὰ βλάβος τῆς ψυχῆς, ἀμὴ διὰ ὀφελὸν σου».
Τὸ φίτσιον ἐπαράλαβα μὲ πᾶσαν προθυμίαν
κ' ἐνέργουν το τιμητικά, διχῶς ἀναμελίαν,
καὶ φίλος καὶ παραδεκτὸς εἰς ὅλους ἐγενόμην.
Καὶ ἀρχὴν ἀρχὴν τὸ φίτσιον μου μὲ πᾶσαν καλοσύνην 265
τὸ ἔκαμα κ' ἐπληρώνουμου μὲ πᾶσαν δικαιοσύνην,
καὶ ἄφηνα ἐκ τὸ πλήρωμα πολλῶν πτωχῶν ἀνθρώπων,

240 τὴν ψυχὴν con.: τὸ εἰδικόν cod. 243 ἄλλοι ἀγαποῦν τὸ πάλεμα Pap.: ὅλη ἀγαποῦσιν νὰ παλέγουν cod. 244 ἄλλοι Pap.: ὅλη cod. 249 Ἄμε: ἀμέ cod. || καὶ post διάγειρε del. Pap. 250 ψώραν Pap.: ψῆραν cod. 260 ἐξέδρα-
με: ἐξάδραμε cod. 261 ἐν': ἐνε cod. || βλάβος Pap.: βλάβης cod. || post hunc v. lacunam stat. Pap. 263 ἀναμελίαν corr.: ἀναμελίας cod. || post hunc v. lacu-
nam stat. Pap. 264 παραδεκτὸς con.: ἀπαράδεκτος cod. 266 ἐπληρώνουμου
corr. Xanth. (p. 172): ἐπλήρουν μου cod.

Se andassimo dal parroco, dal suo curato,
nessuno avrebbe tempo di pensare alla sbronza.
Ma il bere vino ce l'hanno nel sangue, è un gesto d'onore,
alcuni per il vino si fanno ammazzare, 240
e poi questi sciagurati vanno a finire rovinati,
allora si ritirano, una parte va nei campi;
ad alcuni piace litigare, ad altri solo cantare,
altri si prendono a calci e si accapigliano
e nient'altro sembrano che dei briganti, 245
e cantano, meschini, starnazzando come oche.
«Che gioia vai cercando, allora, quale sollievo,
se te ne stai lì sbattuto per questi villaggi?
Forza, vattene a Candia, stabilisciti in città,
allontanati, sciagurato, dalla rognà della miseria. 250
Trovati un impiego, disgraziato, come han fatto altri,
e se te lo mantieni con prudenza, ti farà grande onore».
Non mi pareva vero che la Sorte mi desse una mano
per trovarmi un lavoro e per mollare la caccia.
Dunque eccomi costretto a ritornare a Candia; 255
qui trovai il Duca, mio amico, il governatore,
che per suo consiglio mi assegnò l'incarico d'avvocato;
e mi parve una buona cosa, perciò l'accettai.
«Accetta l'incarico – mi disse – per farti onore,
perseguiilo e tienilo stretto, vedrai che ti farà ricco; 260
non è per dannarti l'anima, ma per un tuo vantaggio».
Presi allora servizio con ogni entusiasmo
e lo svolgevo con dignità, senza negligenza,
e da tutti, che mi apprezzavano, ero bene amato.
Fin dal principio con ogni sollecitudine 265
svolgevo il mio lavoro ed ero pagato onestamente,
facevo a meno di chiedere il compenso ai poveri,

- κ' ἐξέτρεχα κ' ἐβοήθουν τους μὲ πᾶσαν δίκαιον τρόπον
 κ' ἐδίδασί μου πλήρωμα κ' ἐγὼ ἀπηλόγιαζά το,
 κ' εἰς τὴν ἀγάπην τοῦ Χριστοῦ, ἐκεῖ ἐλογάριαζά το. 270
 Κ' ἐλέγασι οἱ σύντροφοί μου: «Διατὶ οὐδὲν ἐπαίρνεις,
 ἀμὴ κολάζεσαι εὐκαιρα καὶ δωρεὰν κοπιάζεις;
 [...]»
 Ἐπαιρνε πλήρωμα κ' ἐσύ, ὡσὰν τὸ παίρνουν ὅλοι,
 καὶ ξέτρεχε τὸ φίτσιον σου καθημερινὴ καὶ σκόλη. 275
 Τὸ φίτσιον τὸ ἐπαρέλαβες, ἂν θέλεις νὰ κερδίσης,
 πάσχε καὶ πλούσιους καὶ πτωχοὺς, πάντας νὰ τοὺς ἐγδύσης.
 Ἐπαιρνε ἀπ' ὅλους πλήρωμα, κάμε καλὸν σακκούλιν,
 πάντα ἀπὸ τὰ κανίσκια σου πέμπε εἰς τὸ φόρον, πούλει.
 Διὰ τὸν ἑαυτὸν σου μάζωνε καὶ καλὸν θέλει σ' ἐβγη, 280
 καὶ ὅπου σὲ θέλει δωριανὰ, δεῖχνε του καὶ νὰ φεύγη.
 Ἀπ' ὅλους ζήτη κ' ἐπαιρνε πάντα τὸ πλήρωμά σου
 [...]»
 Ἐπεῖν δὲν εἶσαι κανενός, Σαχλίκη, κρατημένος,
 ὄντε δουλεύεις ἄνθρωπον, ἃς εἶσαι πληρωμένος». 285
 Κ' ἐγὼ, διατὶ ἴμουν στὴν ἀρχὴν στὸ φίτσιον ἐμπασμένος,
 ἀλλὰ εἰς κλεψίαν, <ὡς ξεύρετε>, δὲν ἤμουν μαθημένος,
 ἐκεῖ ἔστεκα κ' ἐθεώρουν τους, ὡσὰν λυσσάρους σκύλους,
 f.6^v νὰ γδέρνουνσι καὶ τοὺς πτωχοὺς καὶ συγγενεῖς καὶ φίλους.
 Ἐθώρουν καὶ διὰ λόγου τους εἶχα ἐντροπὴν μεγάλην, 290
 νὰ ἴπες ὅτι ἐκλεψαν τινὸς κ' ἡ ποίνα μὲ προβάλλει.
 Καὶ ὡσὰν ἐμπῇ κανεῖς <ἰς ὁδόν>, νὰ πᾶ νὰ ταξιδέψῃ
 καὶ μὲ ἄλλους ναῦτες γέροντες ἐσμίξῃ καὶ διανέψῃ,
 οἱ ναῦτες τρῶν καὶ πίνουσι, γελοῦν καὶ τραγουδοῦσιν
 κ' εἰς τὸ καράβιν τρέχουσιν, ἐδῶ κ' ἐκεῖ πηδοῦσιν. 295
 Κ' ἐκεῖνοι ὅπου εἶναι ἀμάθητοι κείτονται σκοτισμένοι,

268 ἐξέτρεχα Pap.: ἐξέτρεχε cod. 271 μου post ἐλέγασι del.
 273 lacunam stat. 274 Ἐπαιρνε πλήρωμα con.: καὶ ὡς διὰ τὸ πλήρωμα
 cod. 277 ἐγδύσης corr.: ἐγδέρνης cod. 279 καὶ ante πάντα del. || πούλει
 Xanth. (p. 403): πούλιε cod. 280 θέλει σ' ἐβγη Pap.: θέλεσένα cod.
 281 τους: του cod. 283 lacunam stat. Pap. 286 στὴν: εἰς τὴν cod. || στὸ: εἰς
 τὸ cod. 287 τὴν ante κλεψίαν del. || ὡς ξεύρετε suppl. || δὲν: οὐδὲν
 cod. 290 τοὺς ante καὶ del. 291 καὶ ante νὰ ἴπες del. || ἐκλεψαν: ἐκλεψα cod.
 292 ἰς ὁδόν suppl. || ταξιδέψῃ corr.: ταξιδεύσει cod. 293 ναῦτες corr.: νάπες
 cod. || ἐσμίξῃ καὶ διανέψῃ corr. Xanth. (p. 172): ἐς μίση καὶ διαμέψει cod.

li andavo a trovare e li sostenevo in ogni modo giusto;
mi volevano pagare, ma io lo non lo ammettevo,
lo consideravo un atto nell'amore di Cristo. 270

E i colleghi commentavano: «Perché non prendi i soldi
e ti dai pena invano, lavorando gratis?

[...]

Pretendi il pagamento anche tu, come fan tutti,
e lavora meno che puoi, fai festa ogni giorno. 275

Hai preso l'incarico, ora, se vuoi far soldi,
procurati gente ricca e poveri da spennare.

Prendi i soldi da ciascuno, fa un bel gruzzolo,
i regali che ti fanno, rivendili in piazza.

Raggranella per te, ne ricaverai parecchio, 280
e a chi ti vuole a scrocco, mostragli l'uscita.

Richiedi il tuo compenso a tutti

[...]

Visto che non dipendi da nessuno, Sachlikis,
quando fai un lavoro per qualcuno, fatti pagare!» 285

E io, poiché mi immersi subito nel lavoro,
pur se, come sapete, non ero pratico di ruberie,
stavo lì a guardarli, come cani rabbiosi,
mentre spellavano poveri, parenti e amici.

Li osservavo con gran vergogna per loro, 290
pareva che loro rubavano e io ne pagavo il fio.

È come se a qualcuno, che viaggia per mare,
capita di stare in mezzo a qualche veterano:

i marinai mangiano e bevono, cantano e si divertono,
corrono su e giù per la nave, 295

e chi è poco esperto se ne sta dolorante,

Ξερνοῦν καὶ πάλιν θέτουσιν, ὥσαν ἄρρωστημένοι.

Ἐδίτις, ὡς πρωτύτερα ἔλεγα, καὶ ὠμιλοῦσαν

[...]

κ' ἐγὼ ἔστεκα κ' ἐθεώρουν τοὺς ὡς ξένος παραμύθιν·

300

ἐντρέπομουν νὰ τοὺς θωρῶ ἀνθρώπους νὰ πειράζουν,

κ' ἐκεῖνα τὰ ἐμαζώνασιν, ὡς κλέπτες νὰ μεράζουν,

κ' ἐκεῖνοι τὰ ἐμαζώνασιν, κ' ἐγὼ ἐθεώρουν κ' ἔσκουν.

[...]

Καὶ ἀρχὴν ἀρχὴν ἠθέλησα τὸ φίτσιον νὰ τὸ ἀφήσω,

305

κ' ἔλεγα: «Εἰς τόσῃν ἀδικίαν κέρδος οὐκ ἐψηφήσω».

Καὶ πάλιν ξαναγιάγερνα κ' ἔλεγα πρὸς ἐμέναν:

«Ἄς τὸ κρατῶ τὸ φίτσιον μου καλὰ κ' ἐμπιστεμένα·

μηδὲ ὀρφανόν, μηδὲ πτωχόν, κανένα κινδυνεύω,

ἀμὴ ὅσον ἀγαπᾷ ὁ Χριστὸς κ' ἡ Ἀφεντία τὸ ὀρίση

310

καὶ τὸ καπιτουλάριν μου γράφει το καὶ χωρίση

εἰς τόσον καὶ ὀλιγώτερον πλήρωμα θέλω παίρνει».

Ἀμὴ ὅπου πλέει εἰς τὴν θάλασσαν ἀνάκειται νὰ μάθη

νὰ πλέη καὶ αὐτὸς στὴν θάλασσαν νὰ μὴ φοβᾶται βάθη,

νὰ ἔναι καὶ ναῦτης ἔτοιμος, νὰ ἔναι καὶ ταξιδιάρης,

315

καὶ ἂν ἔν' καὶ νὰ ἔκαιε χωριά, νὰ ἐγένετο κουρσάρης.

f.7 Ἴτις ὅπου ἔχει φίτσιον τοῦ ἔναι γοῦν κ' ἐκεῖνος,

ἂν ἦτον δυνατώτερος παρὰ ὅπου ἔναι ὁ πρίνος,

ἄδικος, κλέπτης νὰ γενεῖ, μᾶλλον καὶ ἀζιγανάρης,

δῶρα καὶ δόσια νὰ ἀγαπᾷ, νὰ φαίνεται μανιάρης,

320

νὰ μὴ λυπᾶται ὀρφανόν, νὰ μὴν πονῇ τὴν χήρα,

ἀμὴ νὰ ὀρίζη πάντοτε διὰ ἐδικὴν τοῦ Μοῖρα.

Λοιπὸν ἐγένουμουν κ' ἐγὼ τέτοιος ὥσαν τοὺς ἄλλους

κ' ἐκάρφωσα εἰς τὰ μάτια μου διὰ τὰ δόσια πάλους,

ἔδεσα καὶ τὴν γλῶσσα μου μὲ κανισκίου ἡλιτάριν

325

καὶ τ' αὐτία μου ἐστούπωσα μὲ κέρδους τὸ λιθάριν.

Ὁμολογῶ τὸ κρίμα μου, λέγω καὶ τὴν αἰτίαν μου·

πολλοὶ ἄς τὴν ξεύρουν φανερὰ κ' ἐμὲν τὴν ἁμαρτίαν μου.

299 lacunam stat. 300 ὡς: ὡσαν cod. 302 ὡς: ὡσαν cod. 304 lacunam stat. 307 ξαναγιάγερνα κ' ἔλεγα scripsi: ἐξαδιάγερνα καὶ λέγω cod. 309 μηδὲ' scripsi: μηδὲν cod. 310 τὸ ὀρίση: τὸ om. Pap.: τὸ ὀρέσει cod. 313 ἀνάκειται Pap.: ἀνήκετε cod. 314 στὴν scripsi: τὴν cod. 316 νὰ ἔκαιε scripsi: νάκαμε cod. 318 πρίνος Xanth. (p. 404): πρίμος cod. 320 δῶρα con.: δίδη cod. 323 τοὺς ἄλλους Pap.: ἐκείνους cod. 326 τοῦ ante κέρδους del.

vomita e si sdraia di nuovo, come ammalato.

Così, come dicevo, quelli parlavano

[...]

e io lì, impalato, a guardarli quasi fossi d'un altro pianeta.

300

Rabbrividivo nel vederli approfittare degli altri,

spartendosi poi il malloppo come ladri,

e, mentre loro racimolavano, io li guardavo e schiattavo.

[...]

Fin da subito avevo intenzione di abbandonare tutto,

305

e dicevo: «Non mi procurerò guadagni in modo così bieco».

Poi tornai a riflettere fra me e me:

«Teniamolo bene e con dedizione, questo impiego;

né orfani, né poveri, nessuno metterò in difficoltà

ma per quanto sia l'amore di Cristo e lo disponga l'autorità

310

o sia scritto e lo dichiari il mio capitolare,

tanto più basso sarà il mio compenso».

Ma chi va per mare deve imparare

a solcarlo anche lui, senza temere le profondità,

a essere un bravo marinaio, un vero navigante,

315

alla bisogna anche a incendiar villaggi, a essere un corsaro.

Così è proprio chi fa una tale professione,

se necessario, diventa più duro anche di un leccio:

dev'essere ingiusto, farabutto, anzi un impostore,

deve amare mance e regali, da parer fissato,

320

senza intenerirsi per un orfano o una vedova,

ma decidere sempre per il proprio interesse.

Allora anch'io divenni eguale agli altri

e misi i paletti agli occhi per le mance,

legai anche la lingua nel laccio dei regali

325

e ho turato le orecchie con le pietruzze del guadagno.

Mi assumo la responsabilità, confesso la mia colpa,

che lo sappiano molti qual è stato il mio peccato.

- Ἀλήθεια, ὥσάν κατέχουσιν ὅσοι καὶ μ' ἐγνώρισαν,
 ἐγὼ ἔπαιρνα ὀλιγώτερον παρ' οὗ ἔπαῖρναν ἄλλοι· 330
 ἀμὴ ὅλους ἃς μᾶς πνίξουσιν μὲ τρίχινον τσαβάλι,
 ὅτι κανεῖς ἀπ' ὅλους μας φόβον Θεοῦ οὐδὲν ἔχει,
 καὶ πάντα ἐξοδὸν δύναται, γυρεύει κ' ἐξετρέχει,
 νὰ τσαφαλῶνει καὶ <ν'> ἀρπᾷ, νὰ πάσχη νὰ κερδαίνη·
 καὶ νὰ τὸ εἰπῶ κοντολογιά, ὅλοι οἱ ἀβουγαδοῦροι, 335
 ὅλοι μοῦ ἐφάνησαν ἐμὲν παγκλέπτες καὶ γαδάροι.
 Ἄκουσε <τί ἐν'> νὰ σοῦ εἰπῶ, τὸ τί βουλήν κρατοῦσι
 κ' εἰς τίνα νοῦν, εἰς ποῖον σκοπὸν καὶ στράταν περπατοῦσιν.
 Εἰς τὴν ἀρχὴν εἰς μίαν ὁμνεῖ νὰ κάμη ἐμπιστευμένα
 εἰς τὸ καπιτουλάριν τοῦ τὰ ἔχει ἡ Αὐθεντία ὀρθωμένα, 340
 καὶ νὰ εἶπες ὄρκον ἔκαμε ὃ, τι ἔναι ἐκεῖ γραμμένο,
 νὰ μὴδὲν κάμη τίποτες, ὥσάν <'ναι> ἐκεῖ λειωμένο·
 f.7^a ἀμὲ ὅλον τὸ ἐξανάστροφον νὰ κάμη νὰ κερδίση
 κ' ἐμπιστεύει <εἰς> τὴν Αὐθεντίαν, τὸν ὄρκον νὰ γελάσῃ.
 Δουλείαν, κανίσκιν ἢ ἐγγάρεια, δὲν ἔναι κρατημένος 345
 νὰ ἐπάρῃ ἀπὸ ἄνθρωπον τινά καὶ ἴτις ἔναι ὁμοσμένος.
 Ἄλλὰ ποτὲ δὲν ὁμιλεῖ διχῶς καλὸν κανίσκι,
 ἂν ἔναι καὶ θεωρεῖ ἄνθρωπον νὰ πέφτῃ νὰ ἀποθνήσκῃ.
 Καὶ ἂν ὁμιλήσῃ μιὰ φορά, ἔλα νὰ δευτερώσῃ
 διχῶς καλὸν κανίσκευμα, διχῶς νὰ τὸν πληρώσῃ! 350
 Ἄν ἐν' καὶ συγγενεύῃ τον, νὰ εἶπες δὲν τὸν γνωρίζει,
 καὶ ὥσάν σιμῶσῃ πρὸς αὐτόν, αὐτὸς ἀποχωρίζει.
 Ἄν τοῦ μιλήσῃ, δὲν σοῦ μιλεῖ καὶ οὐδὲν σοῦ ἀπιλογᾶται,
 εὐρίσκει χώρια ἀθιβολήν, ἄλλοῦ τὴν διηγᾶται·
 <καὶ> οὐδὲν σοῦ ἀκούει ὃ, τι τοῦ εἰπῆς, νὰ πῆς ὅτι ἐβουβώθῃ, 355
 δὲν ἔχει ὁμμάτια νὰ σὲ δῇ, νὰ πῆς ὅτι ἐτυφλώθῃ.
 [...]
- Ἄν εἶναι καὶ ἀκούσῃ σου, ὅταν στραφῇ καὶ δῇ σε

331 πνίξουσιν corr.: πνίζουσιν cod. 334 ν' add. Xanth. (p. 405) || post hunc v. lacunam stat. Pap. 335 κοντολογιά Pap.: κοντολόγια cod. 337 τί ἐν' add. ex. gr. 338 τίνα scripsi: τί cod. 341 ὅτι post εἶπες del. 342 'ναι add. || λειωμένο corr.: λειομένης cod. 344 ἐμπιστεύει: ἐπιστεύει cod. || εἰς add. 345 δὲν scripsi: οὐδὲν cod. 348 πέφτῃ scripsi: πέπτῃ cod. 351 δὲν τὸν γνωρίζει corr. Pap.: ὅτι οὐδὲν τὸν ἐγνωρίζει cod. 353 μιλήσῃ Pap.: μιλῆσεις cod. 355 καὶ οὐδὲν... εἰπῆς scripsi: ὃ, τι τοῦ εἰπῆς οὐδὲν σοῦ ἀκούει cod. 356 δὲν: οὐδὲν cod. 357 lacunam stat. 358 post hunc v. lacunam stat. Pap.

In realtà, come sanno quelli che mi conoscono,
presi meno di quanto hanno razzolato gli altri; 330
ma dovrebbero appenderci tutti quanti per la gola,
ché nessuno di noi ha timor di Dio,
sempre in cerca di far quattrini a ogni costo,
di sporcarsi per rubare, di sforzarsi d'intascare;
e per farla corta, ogni specie di legale, 335
mi son sembrati tutti dei ladroni e dei somari.
Ascolta ciò che dico, qual è la loro mira.
Dunque da principio l'avvocato giura fedeltà
al suo capitolare, a ciò che ha stabilito l'autorità, 340
si direbbe che abbia giurato quanto è scritto lì,
e invece non fa nulla, come fosse stato cancellato;
tuttavia per il guadagno fa tutto all'opposto,
mostra fede al potere e se ne infischia del suo voto.
Obblighi, doni o vessazioni non è tenuto 345
a ricevere da alcuno e così si è impegnato.
Ma non accenna a una parola senza un buon compenso,
pure se uno è lì davanti che gli sta morendo.
E se anche parla una volta, stai fresco una seconda,
senza una buona mercede, insomma, se non sganci! 350
Se capita un parente, fa l'indiano,
e come tenta di avvicinarsi, quello s'allontana.
Se cerchi di parlargli, non ti dà retta,
trova una scusa e si rivolge altrove;
e non ti sta ad ascoltare, s'è mangiato anche la lingua, 355
non ti degna di uno sguardo, sembra diventato cieco.
[...]
Quando poi ti ascolta e fa per guardarti

- καὶ σκοτεινὸν ἀνάβλεμμα νὰ δείχνη μανισμένος,
 ὥσάν νὰ τοῦ ἔκαμες κακόν, νὰ σοῦ ἔτον ὠργισμένος, 360
 λέγει: «Καλὲ ἄνθρωπε, ἄγωμε κ' ἔλα εἰς ὦραν ἄλλην,
 καὶ τούτην τὴν ὑπόθεσιν θέλεις τὴν ἀντιβάλει,
 δὲν ἔναι καιρὸς νὰ ἀφκραστῶ ἐδὰ τὴν ὁμίλιαν σου,
 ἄγωμε ἀλλότες, διάγειρε, νὰ ὀρθώσω τὴν δουλείαν σου!». 365
 Ἄν ἔν' καὶ κανισκέψη τον εἰς τὸν δευτέρωμόν του,
 πρόθυμα καὶ ὀρεκτικὰ ὑπᾶ εἰς τὸ κρίσιμόν του.
 Ἀπομακρέα τὸν χαιρετᾷ καὶ γλυκοσυντηρᾷ τον,
 εἰς μίαν τοῦ ἀκούει πρόθυμα, καθαρὰ συντηρᾷ τον,
 καὶ καλοσυμβουλευεῖ τον, γλυκοπαρηγορᾷ τον,
 f.8 στὴν κρίσιν τὸν ἀποκρατεῖ, μ' ὅλην τὴν δύναμίν του, 370
 εἰς δίκαιόν του καὶ ἄδικον καὶ βλέπει τὴν τιμὴν του.
 Στὸν Δούκαν, ἂν τοῦ κάμνη χρεῖα, ἐγλήγορα ἀνεβαίνει
 καὶ πάλιν νὰ τὸ εἰπῶ ἀπαρχῆς, νὰ τὸ ἐξεκαθαρίσω,
 τῶν ἀβουκάτων τὴν κλεψίαν νὰ τὴν ἀποχωρίσω·
 ὁποῖος ὑπᾶ διὰ συμβουλήν καὶ θέλει νὰ μιλήσῃ; 375
 ὁ ἀβουκάτος τὸν θωρεῖ καὶ πρῶτις λογαριάζει
 ἂν ἔναι πλούσιος ἄνθρωπος καὶ ἂν ἔχει νὰ ξεοδιάζῃ.
 Στὸν νοῦν του βάνει ἐκ τὴν ἀρχὴν καὶ λέγει: «Ἄν ἤμπορέσω,
 αὐτὸν τὸν πλούσιον ἄνθρωπον θέλω τὸν διαφορέσω».
 Καὶ ἀπὸ τὴν χεῖραν τὸν κρατεῖ, καλὰ τὸν συμβουλευεῖ 380
 καὶ τάσσεται τοῦ ἀπὸ ψυχῆς πάντα νὰ τὸν δουλεύῃ.
 Ὅρεξιν ἔχει καὶ χαρὰν μ' ἐκεῖνον νὰ διηγᾶται,
 καὶ ἂν τοῦ σιμώσουσιν πτωχοί, φωνάζει τους: «Ἐβγᾶται!».
 Καὶ ἂν ἔχη τίποτες χαρτίν, εἰς τὸ σπίτιν τὸ ἐπαίρνει,
 τὴν νύκταν ἀναγνώθει τα, εἰς τὸ κρίσιμον τὰ φέρνει· 385
 κ' ἔχει ἔγνοιαν διὰ τὸ κρίσιμον, σὰν νὰ ἔτον ἐδικόν του,

361 του post λέγει del. || λέγει Pap.: λέση cod. || ὦραν ἄλλην Pap.: ἄλλην ὦραν cod. 364 καὶ post ἄγωμε del. || ἀλλότες: ἄλοτες cod. || νὰ ὀρθώσω Pap.: καὶ θέλω ὀρθώσει cod. 365 δευτέρωμόν Xanth. (p. 174): δευτέρωμάν cod. 366 ὑπᾶ scripsi: ὑπάγει cod. 368 καὶ post πρόθυμα del. 370 στὴν scripsi: εἰς τὴν cod. || ἀποκρατεῖ corr. Xanth. (p. 174): ὑποκρατεῖ cod. || τὴν δύναμίν του Pap.: του τὴν δύναμιν cod. 372 στὸν scripsi: εἰς τὸν cod. || post hunc v. lacunam stat. Pap. 374 τῶν ἀβουκάτων: τὸν ἀβουκάτον cod. 375 ὑπᾶ Pap.: ὑπάγει cod. 377 ἂν² scripsi: νὰ cod. 378 στὸν corr.: ἐκ τὸν cod. || ἤμπορέσω Pap.: ἤμπορέσει cod. 379 νὰ post θέλω del. 380 τὸν: τοῦ cod. 383 σιμώσουσιν suppl.: μώσουσιν cod. 384 τὸ²: τὸν cod.

piantandoti uno sguardo vitreo, da sembrare allucinato,
come gli avessi fatto qualcosa che lo ha mandato in bestia, 360
esclama: «Forza, amico, torna in un altro momento
e mi racconterai la faccenda per filo e per segno,
ora non ho tempo di ascoltare quel che hai da dire;
dunque vieni un'altra volta e accomoderemo la tua pratica!».
Se la seconda volta, però, uno lo "unge" un tantino, 365
allora con zelo e di buon grado compone la sua lite.
Da lontano ti saluta e ti guarda con favore,
subito è tutto orecchi, ti dà retta volentieri,
ti consiglia per il meglio, offre buone raccomandazioni,
in giudizio ti sostiene con tutte le sue forze, 370
che abbia ragione o torto vede la dignità del suo cliente.
Al Duca, se necessario, ricorre prontamente
e – lo riaffermo perché non sfugga –
gli avvocati, sottolineo, sono tutti farabutti;
chi va per un consulto e vuole esporre i fatti, 375
l'avvocato gli dà un'occhiata e riflette prima
se è un benestante e se ha da sganciare.
Fin dall'inizio gli balza in mente questa idea:
«Se ci riesco, questo riccone me lo cucinerò ben bene».
E lo prende per mano, gli dà buoni consigli 380
e si mette sempre di buon grado per fregarlo.
Ci prova gusto a parlar con quello,
e come s'avvicinano dei poveracci, urla: «Uscite via di qui!».
Se ha qualche documento, lo porta anche a casa,
se lo legge di notte, e lo porta in tribunale. 385
Tratta la lite con la massima perizia, quasi fosse personale,

νά ἦτον ὅλη ἡ ὑπόθεσις διὰ πρᾶγμαν ἐδικόν του·
λέγει το τέσσαρες φορές καὶ πάλιν ξαναλέγει.

Καὶ ὁ πλούσιος, ὁποῦ τὸν θεωρεῖ τὸ πῶς τὸν ἐξετρέχει,
συχνὰ συχνὰ εἰς τὸ σπίτιν του μὲ τὰ κανίσκια τρέχει
καὶ ὅσον τὸν κανισκεύουσιν, τόσον ἀναθυμᾶται,
καὶ ὄντε ἐρθῇ τὸ κρίσιμον, ποτέ του οὐδὲν κοιμᾶται.

390

Εἶδὲ καὶ ἰδῆ τὸν ἄνθρωπον πτωχόν, τσιγαρισμένον,
μὲ ροῦχον νά φορεῖ κακόν, παλαιόν, ἐμπαλωμένον,
λέγει: «Μὲ τοῦτον τὸν πτωχόν δὲν ἔχω νά κερδήσω

395

f.8^v αὐτὸς θωρῶ ἓναι πτωχός, <αὐτὸς ἓναι κ'> ἐκδοῦριν,
καὶ πῶς νά κανισκέψῃ αὐτὸς <μπορεῖ> ἀβουγαδούρην;

* * *

Ἀκούσατε τῶν χωριατῶν τὴν διάταξιν καὶ τάξιν
καὶ τῶν ἀβουγαδούρων μας καὶ αὐτῶν τῶν ἀβουκάτων.

Ἐγὼ ἀπεδὰ ἀφήνω το τοῦτο τὸ καταλόγι,

400

νά γράψω καὶ τῆς φυλακῆς τοὺς πόνους καὶ τὰς θλίψεις
καὶ <διὰ> τοὺς φίλους τοὺς καλοὺς καὶ τοὺς κακοὺς τὸ τί ἔναι.

387 ὅλη ἡ Pap.: ὅλην cod. || post hunc v. lacunam stat. Pap. 394 παλαιὸν
con. Xanth. (p. 174): πλέον cod. 395 μὲ scripsi: μου cod. || δὲν scripsi: οὐδὲν
cod. || κερδήσω scripsi: κερδέσω cod. 396 αὐτὸς ἓναι κ' suppl. 397 μπορεῖ
suppl. || ἀβουγαδούρην Xanth. (p. 174): ἀβουγαδύρον cod. 402 διὰ suppl. Pap.

come se tutta la vicenda riguardasse lui direttamente;
lo ripete pure quattro volte e lo conferma.

E il ricco, che si accorge di quanta premura ha l'avvocato,
di frequente corre a casa sua con regalini,
ché quanti più ne riceve, tanto cresce il suo interesse,
e finché viene il giorno del processo non dorme mai.

390

Nel caso che veda invece un derelitto, un uomo disastro,
che porta uno straccio, vecchio e rattoppato,

dice: «Da questo morto di fame non becco un quattrino,
lo vedo è uno spiantato, questo è proprio un accattone,
che avrebbe da allungare a un avvocato?».

395

* * *

Dei villani avete udito la condotta della vita
e dei nostri funzionari e di questi avvocati.

Adesso però lascio qui questo racconto,

400

per scrivere sui tormenti e sullo strazio della prigione
e ciò che riguarda l'amicizia, quella vera e quella interessata.

NOTE

[1]. È il primo di una serie di versi irrelati, con la precisa funzione di rilanciare il discorso. Come osserva ΧΑΝΘΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, p. 170, la presenza di un verso senza rima con il successivo non è un fatto così straordinario in Sachlikis, al punto da aver indotto taluni a credere che il verso contenente l'elemento rimante fosse caduto all'atto della copiatura. A tal proposito va rilevato che, anzi, il verso è collegato con il seguente in *enjambement* e, pertanto, al v. 2 non va aggiunto neppure un 'ν' (= εἶναι) dopo πολλὰ come suggerisce ΧΑΝΘΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, *ibid.* Il senso è questo: «Sachlikis, a te la tua Sorte ti ha procurato / molti guai, tanti da non potersi contare».

[13-15]. Il cattivo stato della tradizione è stato messo in luce da Pap., p. 129, il quale propone, con l'espunzione del v. 14, di correggere il συχνοαναστενάζει del cod. nella prima persona con cui si ripristina la rima. In effetti il v. 14 sembra fuori luogo in questa posizione, forse inserito per omologia grafico-semantică (l'inizio uguale: ὡς εἶχεν; l'avversità e l'accanimento della Sorte sul personaggio, ecc.). Probabilmente la sua sede originaria doveva essere dopo il v. 38, con cui si riannoda tanto per somiglianza concettuale quanto per rispondenza rimica.

[19]. Conservo il v. secondo la tradizione. Pap. inverte l'ordine delle parole: πάντα ἄτυχον νὰ μὲ θωρή, giustificando la correzione *metri causa* (p. 131). Ma l'unico intervento probabile è nel 2° emistichio, sulla banalizzazione di πάντα πονεμένος, da correggersi in παραπονεμένος con il part. predicativo ("assai afflitto") che si trova in corrispondenza con ἄτυχος anche in Ντελλαπ. Ερωτήμ. 2279: τοῦ θλιμμένου, τοῦ ἄτυχου, τοῦ παραπονεμένου, a cui forse allude Sachlikis. Cf. anche Περὶ ξεν. v. 1 citato nella nota successiva.

[27-28]. L'espressione καταλόγιν/τὸ ἐκάτσα [...] καὶ μοιάζει μοιρολόγιν, benché abbia una sicura ascendenza popolare, tuttavia è stata fortemente letterarizzata, come attesta la corrispondenza con il distico di Ντελλαπ. Ερωτήμ. 56-57 (su ciò vd. MANUSSAKAS, *Ντελλαπόρτας*, p. 86 e LUCIANI, *Autobiografismo*, p. 166) che scrive:

Νὰ γράψω θέλω στιχερόν, νὰ ποίσω καταλόγιν,
νὰ ᾿ναι παραπονετικόν, νὰ μοιάζη μοιρολόγιν.

e a cui Sachlikis, anche in questo caso, sembra fare l'eco. L'espressione, variata, ricorre ancora nell'anonimo *Περὶ ξεν.* 1-3, che rinnova il topos del καταλόγιν/μοιρολόγιν:

Θέλω νὰ κάτσω ὁ ταπεινός, ὁ παραπονεμένος,
διὰ ν' ἀρχίσω τίποτες ἐκ τὴν ἀρχὴν τοῦ κόσμου,
νὰ γράψω ὁ πολύθλιβος ὀλίγον καταλόγιν

Come il termine καταλόγιν possiede qui il generico senso di "racconto", "storia" (mentre altrove è sinonimo di τραγούδι, "canzone": cf. KYRIAKIDIS, *Δημοτικὸ τραγούδι*, pp. 338-340 e CHATZIDAKIS, *MNE*, vol. B', p. 65), così anche si attenua il significato tecnico di μοιρολόγιν (in origine: "lamento funebre"; cf. KYRIAKIDIS, *Δημοτικὸ τραγούδι*, pp. 46-50), assumendo l'idea del "canto fatale", ossia la triste narrazione del proprio destino, codificata letterariamente già nel *planh* provenzale e qui ripresa con sfumature di autobiografismo.

[36]. Benché in Sachlikis si trovi solo la forma dotta dell'aor. pass. ἐγενόμην (cf. vv. 60, 264), qui è necessario l'emendamento, proposto da Pap. in apparato, nella forma dialettale in -ομουν (non rara, comunque, in Sachlikis, cf. p. es. WAGNER, *Carmina*, 92.375: ἐγέρνουμου) per ripristinare il metro con il corretto accento di 6^a. Meno giustificata, invece, la correzione da parte di Pap. del tradito ἀπότις in ἀπήν. La cong. temporale/causale ricorre in numerose varianti, a volte compresenti: vv. 83, 107, 119, 153 (ἀπήν), 103 (ἀπήνις) 188 (ἀπότες... ἀπήν); cfr. *Introduzione* § 6.3.

[41]. Opportuna la correzione di ΧΑΝΤΗΟΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, p. 170 in ἀρὰ καὶ πότε del tradito e insolito ἀργὰ καὶ πότε. Pap. (p. 133), lasciando invariato il sintagma avverbiale, intende comunque "molto di rado". Cf. tuttavia ΚΡΙΑΡΑΣ, *Λεξικό*, s.v. ἀραιά, che riporta anche il seguente passo di Ροδολ. Β' 410: καὶ νὰ μας φέρνει, ἀρὰ καὶ ποῦ, χαρὰ στὴν ἑμαυτή μας.

[51]. Come ricorda VAN GEMERT, *Στέφανος Σαχλίκης*, p. 66, Sachlikis usa il termine πολιτικὴ in una ampia accezione, che include anche la prostituzione e l'adulterio occasionali.

[53]. ἐπαρδιάβασα è la corretta lezione del cod.; cf. pure παραδιαβαστάδες (v. 55) e ἐπαρδιαβάσαμεν (v. 100). Il tipo παραδιαβάζω ha, per

la lingua del tempo, il conforto anche di Ντελλαπ. Ἐρωτήμ., Α' 115, 530, 1611, che impiega i sostantivi παραδιάβαση e παραδιαβασμός. La forma cretese περιδιαβάζω (su cui vd. CHATZIDAKIS, *Κοραή*, p. 179) si alterna con la forma più comune παραδιαβάζω solo, a quanto sembra, in Sachlikis (cf. v. 42). ΧΑΝΘΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, p. 171, tende a livellare tutto il testo sul tipo cretese, applicando anche in questo caso l'arbitrario criterio di far valere forme posteriori a epoche per cui non conosciamo le attestazioni linguistiche con assoluta certezza. Meno dubbi si avranno per l'ormai consolidato περιδιαβάζω/περιδιάβαση, nel significato di "divertirsi"/"divertimento", in altre opere della letteratura cretese posteriore: vd. Πανώρ., Προλ. 14, 79, Γ' 225; Κατζ. Α' 12; Φορτούν. Α' 3; Ἐρωτόκρ. Α' 136, 950, 1842, Β' 933, Δ' 1281; e per la forma sincopata περδιαβάζω in ΡΙΤΥΚΑΚΙΣ, *Γλωσσικὸ ἰδίωμα*, vol. Β', p. 850: «Ἐμπαίζω, εἰρωνεύομαι»).

[57]. πολιτικῶν. La forma sincopata è qui necessaria per ragioni metriche, pertanto seguiamo in questo l'analoga correzione ai vv. WAGNER, *Carmina*, 75.314 e 318, entrambi ipermetri, proposta in ALEXIU, *Κρητ. Ἀνθ.*, pp. 53-54 e in POLITIS, *Ποιητ. Ἀνθολ.*, pp. 82-85.

[62]. Il v. è ipermetro per un'inavveduta interpolazione di termini simili. Probabilmente il tentativo di emendazione migliore è quello proposto da ΠΑΡΑΔΙΜΙΤΡΙΟΥ, *Ἀφήγησις*, p. 134: «La misura del verso si ripristina espungendo il καὶ e leggendo πολιτικές». Inutile ΧΑΝΘΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, pp. 170-171, che espunge il vā del 2° emistichio e lascia il 1° della misura di dieci sillabe, autorizzando, peraltro, un anisosillabismo non ancora documentato in Sachlikis. Lo stesso v. è riportato ipermetro in ΚΡΙΑΡΑΣ, *Λεξικό*, s. v. μαυλίστρια. Il senso generale comunque non si perde: «dal giro delle prostitute non mi allontanerò mai!». Va fatto notare, per inciso, che tale v. suona come una parodia del biblico: «Οὐκ ἐξελεύσομαι ἀπὸ σοῦ, ὅτι ἠγάπηκέν σε καὶ τὴν οἰκίαν σου» (*Deut.* XV, 16), conosciuto anche attraverso un suo volgarizzamento: «vā mēn ēβγω ἀπὸ ἐσέν ὅτι ἀγάπησά σε» (cf. HESSELING, *Πεντάτευχος*, *ad loc.*)

[63]. «Ma sapevo dissuadere altri...»; qui ΧΑΝΘΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, p. 171 ravvisa un'allusione alle Συμβουλές στὸ Φραντζισκὴ (*Consigli a Frantziskis*), il poemetto nel quale ammoniva il giovane Frantziskis a non seguire una vita dissoluta. Se così è, allora potremmo ricavare un *terminus* di cronologia relativa sufficiente a stabilire la priorità di composizione delle Συμβουλές; cf. anche *Introduzione* § 2.

[65]. La forma di imperf. in -ομην (ἐτρωγόμην) si trova anche in Φαλ. Ἰστ. 13-14. Sugli allotropi cf. *Introduzione* § 6.3.

[66]. Εώπορτον ο Ἐξώπορτον (cf. WAGNER, *Carmina*, 94.424) conosciuto anche come il βούργος dai Bizantini (cf. KUKULÈS, *Συμβολή*, p. 23, SPANAKIS, *Κρήτη*, p. 214), contrassegnava il quartiere immediatamente fuori le mura cittadine. Ovviamente, essendo anche il luogo meno controllato, era ricetto di individui di qualsiasi risma, avventori di taverne e di postriboli. Altrove in Sachlikis il quartiere è alluso con la denominazione più generica di κάτω γειτονιές "bassifondi" (vv. 640, 644 Pap.); ma doveva comunque trattarsi specificamente della zona di *Malcanton(e)*, quella che riuniva le taverne più malfamate e i bordelli, secondo una consueta disposizione urbanistica medievale, che voleva simili zone concentrate su un'unica strada (la ρούγα μας di WAGNER, *Carmina*, 102.627, dal ven. "ruga"; cf. BOERIO, *Dizionario*, s.v.); cf. KUKULÈS, *Βυζαντινῶν βίος*, pp. 206-207. Come ha osservato VAN GEMERT, *Στέφανος Σαχλίκης*, p. 65: «sia questa strada che il quartiere prendevano il nome di πολιτικαρεῖον o di μαυλισταρεῖον»; mentre il termine μέγα μοναστήριν è più generico e, insieme, parodico – almeno per un paio di ragioni: sia perché ogni bordello era organizzato sulla stessa gerarchia sociale di un convento (con la "priora" alla guida "corporale"), sia perché si poteva alludere alle frivole abitudini praticate in qualche famigerato monastero, come, p. es., quello di S. Antonio, a cui si attribuivano «multa inhonesta», ossia «potaciones, comestiones, inordinatas fornicaciones et ludos taxilorum», con relativa denuncia alle autorità (cf. VAN GEMERT, *Στέφανος Σαχλίκης*, p. 66, nota 142 e p. 117 [B1]).

[71-72]. Il distico presenta qualche problema di corruttela, ma forse soltanto nel verbo ἐξοδιάσω del cod. Il Pap. congettura un ζήσω per ripristinare la rima con χαρίσω. Il cod. scrive il 2° emistichio del v. 72: διὰ νὰ τοῦ τὸ χαρίσω a cui è sufficiente lo spostamento di νὰ dopo τοῦτο per evitare l'accentazione di 3ª (11ª); mentre la correzione di Pap. διὰ νὰ τὸ χαρίσω, oltre a lasciare un dubbio (anche se debole) accento di 3ª, rende il v. ipometro. POLITIS, *Ποιητ. Ἀνθολ.*, p. 83 suggerisce di riscrivere l'intero distico 72-73 come segue:

ἀμὴ ὀρεγόμενην κι ἤθελα πάντα καλὰ νὰ διάζω
καὶ τὸ ἐδικόν μου πάντοτε διὰ τοῦτο νὰ ἐξοδιάζω.

con una soluzione che, nonostante tutta la sua eleganza, è poco economica. Per quanto concerne la tripletta rimica (γυρίσω: ζήσω: χαρίσω), essa non compromette il senso, deve ritenersi, anzi, una variante metrica dell'autore, senza cadute di versi, come ricorre anche altrove nei poemi di Sachlikis (vd. WAGNER, *Carmina*, 92.382-84; 93.397-99, 429-31, 440-

42; 95.447-49; 96.475-77, 483-85, 498-500; 97.509-11; 99.576-78; 100.590-92; 101.617-19).

[73-75]. Fuorché per l'accentazione, adottò l'emendamento di POLITIS, *Ποιητ. Ἀνθολ.*, p. 83, che scrive il v. 73: οὐδὲ ἀθιβάνω βασιλιά, correggendo la lezione del cod.: οὐδὲν σὲ βάνω βασιλέα. Il senso generale dovrebbe essere: «Non parlo di alcun sovrano o principe o re, che sperperando molto e guadagnando poco, non è giunto in povertà né è andato fallito».

[79]. σκόπησε. La correzione (σκόπησα cod. = Pap.) si rende necessaria perché si tratta di un'allocuzione al lettore (o uditore), come si verifica anche poco oltre al v. 82: μάθε τὸ τί μὲ ἐποίκε.

[87]. L'espressione deprecativa (ἄνομοι), di stampo tradizionale, pare anche alludere al modo con cui gli Ebrei di stanza a Candia si erano arricchiti. Essi imponevano sui prestiti del proprio capitale un forte interesse (fino al 20 o 30%) ed era questa l'unica fonte di ricchezza, dato che non era permesso loro di commerciare in beni immobili. Il pesante interesse imposto spesso induceva il beneficiario del prestito a indebitarsi ulteriormente. Sulla presenza e l'attività di Ebrei a Creta vd. ΧΑΝΤΗΟΥΔΙΔΙΣ *Ἡ Ἑνετοκρατία*, pp. 132-133 e, meglio, ANKORI, *Jewish Community*. Specificamente per il XIV secolo vd. SANTSCHI, *Contribution*; JACOBY, *Inquisition* e *id.*, *Quelques aspects*; più in generale, *id.*, *Juifs Vénitiens*. L'allusione è qui tanto più sentita in quanto lo stesso Sachlikis fu una delle illustri "vittime", cf. VAN GEMERT, *Στέφανος Σαχλίκης*, pp. 42-45.

[90]. ἐξαναγιάγερνα. Il cod. riporta ἐξαγιάγερνα con palese omissione di una sillaba; Pap. scrive ἐξεδιάγερνα, lasciando, però, il primo emistichio ipometro.

[96]. πομπωμένην. Già gli storici e i cronografi bizantini fanno parola della πομπή o πομπεία (cf. ΚΥΚΥΛÈS, *Βυζαντινῶν Βίος*, Γ', pp. 184-208) come pena comminata a coloro che praticavano la prostituzione o l'adulterio, cui toccava l'esposizione al pubblico dileggio, ossia la "messa alla berlina" (διαπόμπευσις o γιβέντισμα/γεβέντισμα), con la possibile rasatura dei capelli (κουρά). Rientrava in questa tipologia di pena anche il furto e, a quanto testimonia lo stesso Sachlikis, l'essere sorpresi in stato di ebbrezza (μεθυσία). Così era capitato a Pothatzoustounià, una delle ce-

lebri prostitute menzionate da Sachlikis: Ἐμένα εἰς τὸ Πέθυμνος ἐγεβεν-
τίσασί με, / ὥς διὰ τὰ πολιτικά [μου], ὥς διὰ τὲς μεθυσίες, / διὰ τὲς κλεψίες
τὲς πολλές, τὲς εἶχα καμωμένες (vv. 884-886 Pap.). L'aggettivazione è ri-
cordata anche in Ντελλαπ., Ἐρωτήμ. Α' 265: [...] πρέπει νὰ γράψω ὁκάτι /
νὰ μαρτυρήσω τὰ κάμνει ἡ πομπεμένη.

[97]. Nella lezione del cod., ὁποῦ νὰ τὴν ἰδῶ εἰς τὸ πολιτικαρεῖον, ravviso l'interpolazione di πολιτικαρεῖον, che è probabile fosse in origine una notazione marginale, finita in un secondo momento all'interno del testo, provocando così delle ridondanze sospette, oltre che un verso ipermetro. Sano dunque per congettura. Κροῦν τὴν λύραν: il verbo κρούω ha, fra i suoi significati, quello di "colpire", "battere" e "suonare" (cf. ΚΡΙΑΡΑΣ, *Λεξικό*, s.v.). Oltre che formula idiomatica κρούω καλὸν καιρὸ (= καλοπερνῶ "spassarsela") di v. 89, Sachlikis impiega il verbo in questo luogo con λύραν che è lezione del cod. La quale tuttavia, sulla base del contesto, potrebbe essere (ma ipotizzo con molte riserve) una corruzione per θύραν "porta". Infatti, se non esistono sensi traslati, e volutamente equivoci, per la locuzione "suonare la lira", riferibile a Kutajotena, è più indicato vedere nella stessa un'allusione alla densa frequentazione della sua "casa", ossia il postribolo, come spiega la glossa [εἰς τὸ πολιτικαρεῖον] caduta poi – come dicevo – nel testo. Il v. dev'essere molto corrotto, tanto da indurre studiosi come ΧΑΝΤΗΟΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, p. 171 a scomporlo e a completarlo nel modo seguente:

ὁποῦ [ν' ἀξιωθῶ] νὰ τὴν ἰδῶ εἰς τὸ πολιτικαρεῖον
[νὰ μπαينوβγαίνουν κόπελοι] καὶ νὰ τῆς κροῦν τὴν λύραν,

facendo però in tal modo saltare il sistema delle rispondenze rimiche già esistenti.

[100]. ἐπαρδιαβάσαμεν. Cf. nota a v. 53.

[104]. È probabile che il v. faccia qui riferimento agli altri poemetti composti sul tema delle prostitute, come la *Βουλὴ τῶν πολιτικῶν* (*Assemblea delle prostitute*), la *Γκιόστρα τῶν πολιτικῶν* (*Giostra delle prostitute*) e il *Καταλόγιν τῆς Πόθας* (*Storia di Pothas*).

[114]. διαγείρης. Sembra felice in questo caso la correzione di Pap., in luogo del trådito διατάξεις, accolta anche da ALEXIU, *Κρητ. Ἀνθ.*, p. 52. Il verbo διαγείρω è frequente in Sachlikis anche col senso di "ritornare sui propri passi", "cambiare idea" (cf. ΚΡΙΑΡΑΣ, *Λεξικό*, s.v. γιὰ-γέρνω).

[115]. Correggo senza remore lo σπούδαζε del cod. in σπούδαξε, uniformando così la sintassi dell'imperat. puntuale, già presente nel verso (γύρευσε).

[121]. La correzione vὰ ἀποκρατίζω, rispetto a v' ἀποκρατίσω del cod., sembra necessaria. Il Pap. e ALEXIU, *Κρητ. Ἀνθ.*, p. 52 accolgono la forma puntuale del cong. aor. (v' ἀποκρατήσω), ma soffolce il valore durativo la sintassi di μανθάνω + cong. pres del v. successivo. Comunque sia, vale ricordare che nei testi greci medievali la distinzione fra il presente e l'aoristo del cong., ossia tra la forma durativa e quella puntuale, è assai labile.

[122]. Il v. è molto problematico e ho optato, fra le correzioni possibili, per la più economica. Il cod. scrive: ἔμαθεν ἡ Τύχη μου, κυνηγὸν με σκύλους με πετρίτας, alla cui ipermetria concorre la palese ripetizione dell'espressione ἔμαθεν ἡ Τύχη μου influenzata dal v. 120. Il Pap. deve aver letto il με del cod. come pron. personale enclitico retto da ἔμαθε; ma la sintassi con il sostantivo generico/specifico (σκύλος/ζαγάριον) è abbastanza frequente nei testi che ricordano l'attività venatoria (per il caso del "*canis venaticus*" cf. DU CANGE, *Glossarium*, col. 456 = Γαδ. διήγ., v. 78 e lo stesso Sachlikis al v. 126), pertanto intendo il με come preposizione reduplicata. Il πετρίτας tràdito deve considerarsi un'interpolazione spuria.

[127]. È probabile che i due sostantivi τὰ λοῦρα (le cinghie) e τὰ ὄνια (i vomeri) debbano intendersi riferiti per sineddoche all'unico attrezzo agricolo, l'aratro, denominato nel dialetto orientale di Creta «νιόλουρα» (su cui vd. PANKALOS, *Περὶ τοῦ γλωσσικοῦ*, vol. IV, p. 313; cf. pure ΧΑΝΤΗΟΥΔΙΔΗΣ, *Μελετήματα*, p. 399, nota 2), attraverso il quale si istituisce un'opposizione fra la (relativamente) più agevole operazione dell'aratura che praticano tutti gli altri, e lo sforzo di condurre pascoli su alti monti toccato a Sachlikis. Tutto il passo, del resto, a partire dal v. 125, è scandito da anafore che richiamano un'immagine contrastiva (ὅλοι... κ' ἐγώ...), per mezzo della quale Sachlikis enfatizza la sua inadeguatezza al tipo di vita campestre, cui lo ha relegato sardonicamente la Fortuna.

[130]. Come già aveva rilevato Pap., p. 141, la ripetizione del rimanente σκύλους è sospetta. Correggo con φίλους, parola con cui Sachlikis istituisce la rima anche altrove (qui, vv. 288-289 e WAGNER, *Carmina*, 71.228-229). Il contesto insiste sulla presenza dei cani come unici inter-

locutori del poeta; egli è costretto a vedersela solo con i “neri amici”, che possono tanto essere gli stessi cani, quanto le loro pulci, secondo la raffinata e suggestiva ipotesi di correzione (ψύλλους) proposta per questo luogo da ALEXIU, *Μελέτες*, p. 89.

[134]. μανάκια. Anche μαννάκιον, dal bizantino μανιάκιον (vd. Du CANGE, *Glossarium*, s.v.), è il “collare” per gli animali domestici (cf. PANKALOS, *Περὶ τοῦ γλωσσικοῦ*, vol. IV, p. 189).

[137]. κριθάρια καὶ σιτάριν. Orzo e grano rientravano in un tipo di produzione considerata di qualità alta, privilegiata a Creta soprattutto dalle autorità veneziane. Come suggerisce GALLINA, *Una società coloniale*, p. 75: «È legittimo pensare che la preferenza accordata a questi due grani, più che rispondere a un’obiettivo sollecitazione interna, trovi la sua ragione d’essere nella volontà colonizzatrice di Venezia, attenta a orientare la produzione verso le colture più immediatamente redditizie». Nel trasferimento letterario operato da Sachlikis l’immagine accentua ancor più ironicamente l’inettitudine e la goffaggine del protagonista.

[140]. λινάριν. È solo congetturale, dato che il luogo patisce sicuramente una corruzione. Nel cod. si legge per due volte la parola σιτάριν in rima identica col verso precedente. Presumibilmente si parla ancora del “buon” λινάριν menzionato poco prima, in congiunzione al βρωμοκρίθαρρον (v. 133).

[141]. Per l’espressione correlata θ(ε)ωρῶ/ιστέκω in Sachlikis, cf. anche WAGNER, *Carmina*, 91.360.

[143]. ἐλογάριαζα. Il cod. scrive ἐλογάριασα, ma è evidente che occorre il tempo imperfetto, come nel successivo ἔλεγα. La forma ἐλογαριάζα, proposta da Pap. per evitare l’accento in 3ª posizione, che è sì raro, ma non inesistente, non è accettabile.

[145]. ἀπὸ καλοκαιριοῦ. Inutile la correzione di Pap. in ἀποκολοκαιριόν. La preposizione ἀπὸ si costruiva indifferentemente con il gen. o con l’acc. (in Ἄπόκ., per esempio, si trova 33 volte costruita con l’acc. e 12 con il gen.).

[147]. ἐντριτεία. Era la tassa («pro affictu sive terçaria») imponibile nella misura di 1/3 sul reddito di frumento e orzo, da corrispondere al si-

gnore, con cui il contadino aveva stipulato un vero e proprio contratto agrario; cf. ΧΑΝΘΟΥΔΙΔΗΣ, *Μελετήματα*, p. 400, nota 2, e GALLINA, *Una società coloniale*, pp. 58-59.

[178]. κουρτσουβάκιν. Al tipo κουρτσουβάδιν (cod. κουρτζουβάδην) accolto dal Pap., preferisco la lezione riportata a testo, fra quelle conosciute. Per le caratteristiche di questo tipo di veste a calzoncino cf. Pap., pp. 146-147 e, soprattutto, ΚΥΚΥΛÈΣ, *Συμβολή*, pp. 44-45. Cf. anche DU CANGE, *Glossarium*, col. 743, s.v. κουρτζουβράκια, dove però fra gli esempi non è citato Sachlikis.

[182]. ὡς εἶναι. La modesta correzione da ὡσάν ἦνιε μαθημένοι del cod. cerca di lasciare intatta la locuzione idiomatica, che in altra forma appare anche al v. 296: ἐκεῖνοι ὅπου εἶναι ἀμάθητοι.

[187]. εἰς τὴν κοπρίαν τὸ χύνουν. La colorita espressione ricorre anche in WAGNER, *Carmina*, 66.95: ἔς τὰ κόπρια τὸν [τὸν βίον] ἐχύνει).

[193]. πετεινόν. La lezione tràdita (πελελόν = "pazzo") sembrerebbe una glossa interpolata in una fase precedente della trasmissione manoscritta. Il passo indica metaforicamente l'uomo ubriaco che canta allegramente come un "gallo" (o un'urupa) e si agita in modo sconsiderato: fa, insomma, il "pazzo". Cf. anche ΧΑΝΘΟΥΔΙΔΗΣ, *Μελετήματα*, p. 444, in cui, spiegando la derivazione dell'eponimo Κούκλης, asserisce che a Creta l'urupa era anche denominato κουκλοπετεινός.

[194]. È un v. problematico, che per buona parte patisce corruttela, vista la somiglianza con il v. successivo. Fra l'altro il primo emistichio risulta ipermetro.

[200-205]. Ragioni di senso, di ordine sintattico (ὁ εἰς... ἄλλος) e metrico (la rima σιτάριν: ριβάριν) inducono a mutare l'ordine dei versi, malgrado l'intera sequenza non sia poi del tutto perspicua. Il castellano (καστελλάνος) era il funzionario delegato dall'autorità della Serenissima ad amministrare il territorio distrettuale di Creta; ciascun funzionario doveva risiedere con un corpo di guardie all'interno del "castello" o fortezza; cf. ΧΑΝΘΟΥΔΙΔΗΣ *Ἡ Ἐνετοκρατία* pp. 12-13; MALTEZOU, *Historical context*, p. 20 (trad. gr. p. 25).

[206]. ἐπαραδέχτηκεν. Propongo una leggera correzione alla lezione tradita, ἐπαρεδώκασιν ("consegnarono"), la quale, accolta anche da Pap., non dà senso, né si adegua alla frase il cui soggetto deve essere singolare (cf. v. 207: θέλει).

[207]. ριβαρικόν. Il cod. tramanda: καὶ μόνα τάχαριβαρικόν, lezione che Pap. mantiene invariata. Giusta la correzione di ΧΑΝΤΗΟΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, p. 172: μοναχὰ ἀριβαρικόν, scrivo come a testo, intendendo in questo modo: il castellano pretendeva un risarcimento (un "balzello") di 12 grossi (1 grosso = 1/2 ducato) da chi passava (ριβαρικόν = "arivar" o "rivar", cf. BOERIO, *Dizionario*, p. 578, s.v. rivar) per il suo potere.

[211-212]. Il valore ironico delle affermazioni iperboliche contenute nel distico da parte dei contadini si riconosce nel fatto che la produzione dei legumi era carente al punto da renderne necessaria l'importazione (cf. ΧΙΡΥΧΑΚΙΣ, *Τὸ ἐμπόριον*, p. 291 e ΑΛΕΞΙΟΥ, *Μελέτες*, p. 89).

[224-225]. Il distico presenta una lieve anomalia nella ripetizione in rima dello stesso verbo (μαλώνουν), che sicuramente il copista ha meccanicamente riprodotto. Con la semplice correzione μαζώνουν al v. 224, si dovrebbe ripristinare il passo secondo il senso: «e diresti che dove c'è da discutere si arressano / e gli altri si mettono in mezzo o si azzuffano fra loro in disparte» (χώρια è avv.: "separatamente"; cf. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ, *Ντελλαπόρτας*, Gloss. *ad vocem*).

[240]. ψυχήν. Il Pap., che pubblica la lezione del cod. χάνουσιν τὸ ἐδικόν τους, nel comm. *ad locum* (p. 151) congettura, in ossequio alla rima, la seguente correzione: χάνουσιν τὸ ψωμὶν τους. Che la rima sia corrotta, è provato dal fatto che Sachlikis altrove aveva già fatto rimare τὸ δικόν του perfettamente con ριζικόν του (cf. WAGNER, *Carmina*, 69.182-183). Tuttavia, in accordo al senso generale del passo, e cioè che coloro che amano bere perdono facilmente le staffe (dunque: chi si azzuffa, da una parte, e chi si mette a cantare, dall'altra) sembra più naturale orientare la correzione in senso etico, non pragmatico: gli amanti del bere non perdono i loro beni (cosa avrebbero da "cantare" e da stare allegri?), bensì il senno, come è stato anticipato anche al v. 238 (οὐδὲ ἔχει νοῦ ἐκ τὴν μεθουσίαν).

[264]. παραδεκτός. Accolgo qui la forma comune. A meno di non sospettare una forma idiomatica nell'ἀπαράδεκτος del cod. (cf. ΠΑΡΑΔΙΜΙΤΡΙΟΥ, *Kritičeskie*, p. 152 e ΝΙΚΙΤΣΚΙΟΥ, *Recensione*, p. 663), senza il valore privativo dell'ἀ- iniziale, come capita in altri casi, p. es. con ἀπερίκοπος = "stanco" (e non "instancabile", secondo il significato proprio; cf. ΠΑΝΚΑΛΟΣ, *Περὶ τοῦ γλωσσικοῦ*, p. 206), però non testimoniata in alcun altro luogo (cf. ΚΡΙΑΡΑΣ, *Λεξικό*, s.v. ἀπαράδεκτος, dove si ipotizza anche la forma ossitona ἀπαραδεκτός).

[266]. ἐπληρώνουμου. Si tratta di una forma dell'impf. indicativo di πληρώνομαι "compiere", comunemente attestata (cf. SOMAVERA, *Tesoro*, p. 334). La lezione del cod. ἐπλήρουν μου è un *lapsus calami*, di cui non si è avveduto il Pap.

[274]. Ἐπαιρνε πλήρωμα. La lezione del cod. καὶ ὡς διὰ τὸ πλήρωμα è evidentemente corrotta. Come aveva intuito Pap. (comm., p. 152): «il senso lascia intendere che bisognerebbe avere qualche verbo al posto di καὶ ὡς διὰ», e il suggerimento di scrivere κράτει τὸ πλήρωμα καὶ σὺ si adatta maggiormente al contesto. Su questa via, preferisco, però, ripetere il verbo ἐπαίρνω come più consono all'*usus* dell'autore (cf. v. 278).

[287]. ἀλλὰ εἰς τὴν κλεψίαν οὐδὲν ἤμουν μαθημένος si legge nel cod. L'ipometria del 1° emistichio si può sanare per congettura: Pap. propone di inserire dopo ἀλλὰ un ἀκόμη, senza avvedersi che il 2° emistichio, così come lo scrive, è eccedente di una sillaba. ΧΑΝΤΗΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, p. 403 accoglie la congettura di Pap. ma sana l'emistichio scrivendo ἔδεν. Sull'inserimento dell'avv. ἀκόμη, molto raro in Sachlikis (compare qui solo una volta a v. 101) accampo delle riserve. Perciò ritengo che sia sfuggita al copista piuttosto una frase incidentale di raccordo, una delle apostrofi al lettore sul genere di ὥσάν κατέχετε, ὡς γνωρίσετε, ecc., che sono, al contrario, frequentissime e particolarmente adatte a questa tipologia di testi satirici.

[292]. (<ς ὁδόν>) è congettura necessaria sulla base del contesto, per il quale quanto espresso nel 2° emistichio rinsalda e ripropone il concetto del 1°, secondo una consuetudine del decapentasillabo dei testi più antichi. Pap. propone καὶ ὥσάν (<ἀρχήν>), mentre la soluzione di ΧΑΝΤΗΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, p. 172: κ' ὥσάν ὄντ' ἐπρωτομπῇ κανεῖς è *contra metrum*.

[307]. Ripristino l'espressione, che sembra viziata per la compresenza di due tempi verbali non omogenei, secondo lo stesso uso di Sachlikis, cf. Pap. p. 36, v. 548: καὶ πάλιν ξαναγιάγερνα καὶ ἔλεγα ὅτι ἐν κοράκοι.

[316]. Per la locuzione idiomatica κάμω χωριά, che significa "esser d'accordo", cf. PANKALOS, *Περὶ τοῦ γλωσσικοῦ*, p. 251: συμφωνῶ, ταιριάζω. Dunque il senso del verso dovrebbe essere: "e se gli va, [imparerà] a diventare anche un pirata".

[320]. δῶρα è congettura sul δίδω del cod., a spiegazione delle cattive abitudini dell'avvocato, espresse per *accumulatio in climax* nel v. precedente: ἄδικος, κλέπτης [...] μᾶλλον καὶ ἀξιγανάρης. ΧΑΝΤΗΟΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, p. 404 propone di scrivere λίτες, ma senza giustificazione.

[321]. L'intero verso è una reminiscenza biblica: cf. Ex. 22,21: «πᾶσαν χήραν καὶ ὀρφανὸν οὐ κακώσετε».

[342]. Pap. corregge la lezione corrotta del cod. ὅσᾶν ἐκεῖ λειομένης in ὡσᾶν ἐκεῖ λεομένο, ma trascura l'ausiliare del verbo principale; ΧΑΝΤΗΟΥΔΙΔΙΣ, *Μελετήματα*, p. 173, propone il seguente emendamento: ὅσα 'νε 'κει λεωμένα. Preferisco essere più aderente alla tradizione del cod. e intendere λειωμένο, cioè "cancellato", come se le parole del codice non fossero mai state scritte.

[345]. ἐγγάρεια. L'accentazione del cod. va mantenuta; l'ἐγγαρεία di Pap. è ipercorrettismo; cf. anche WAGNER, *Carmina*, 72.239: τῆς νύκτας τὰ γυρίσματα, τὴν πελελὴν ἀγγάρεια. Al regolare servizio e ai comuni gravami fiscali che venivano imposti ai soli contadini (la classe aristocratica e la borghesia cretesi ne erano in qualche modo esenti), si potevano aggiungere prestazioni lavorative straordinarie, non remunerate, richieste dal signorotto (*angarie*), e donazioni obbligatorie ai feudatari di parte del raccolto (κανίσκια), solitamente per tre volte all'anno, nelle feste di Natale, di Carnevale e di Pasqua; cf. THIRIET, *La condition*, pp. 50-51 e MALTEZOU, *Historical context*, p. 26 (trad. gr., p. 32). Qui i termini sono trasportati nella realtà corrotta dei giurisperiti.

[349]. ἔλα. Deve intendersi collocato in un contesto epifonematico che apre con uno "stai fresco...", o "hai voglia ad aspettare se non...", non già interrogativo, come intende Pap., che corregge in ἀλλά, seguito

da XANTHODIDIS, *Μελετήματα*, p. 406. Lo stesso imper. compare più avanti, in posizione di rafforzativo: ἄγωμε καὶ ἔλα (v. 361).

[401]. Mantengo l'unico τὰς della tradizione ms. Alternativamente compare per l'art. acc. pl. femminile la forma τές, e il sintagma τές θλίψεις è già al v. 18, ma esiste anche la variante τὰς θλίψεις in WAGNER, *Carmina*, 90.341 e LUCIANI, *Φυλακάτορα*, p. 83.

Università di Roma «Tor Vergata»

Cristiano LUCIANI

INDEX VERBORUM

(Avvertenza: con *asterisco* il termine introdotto per congettura.
Non sono stati inseriti i termini espunti o non accolti a testo)

A

ἀβουγαδοῦρος (ὁ) 335, 397, 399
 ἀβουκάτος (ὁ) 257, 374, 376, 399
 ἀγανακτίζω 76, 231
 ἀγανακτῶ 208
 ἀγάπη (ἡ) 270
 ἀγαπῶ 46, 94, 239, 243, 310, 320
 ἀγελαδοί (οἱ) 165
 ἀγρίμι (τὸ) 136, 200
 ἄγω *imper.* ἄ(γω)με 109, 249, 361, 364
 ἀδικία (ἡ) 306
 ἄδικον (τὸ) 371
 ἄδικος 319
 ἀξιγανάρης (ὁ) 319
 ἀξιγανεύω 85
 *ἀθιβάνω 73
 ἀθιβολεύω 218
 ἀθιβολή (ἡ) 196, 210, 224, 354
 αἰτία (ἡ) 327
 ἀκόμη 101
 ἀκούω 337, 355, 358, 368, 398
 ἀκράτος 235
 ἀλήθεια *ανν.* 329
 ἀλλά 124, 287, 347
 ἀλλάζω 16
 ἄλλος *60, 63, 133, 139, 178, 179, 180,
 199, 205, 208, 220, 225, 243 (*bis*),
 244, 251, 293, 323, 330, 361
 ἀλλότες 364
 ἄλλοῦ 354
 ἀλῶνιν (τὸ) 124, 131
 ἀμάθητος 296
 ἁμαρτία 46, 328
 ἀμή, ἀμέ, ἀμ' 4, 18, 36, 42, 60, 71, 122,
 135, 139, 226, 239, 245, 261, 272, 310,
 313, 322, 331, 343

ἀμπέλι (τὸ) 198, 206
 ἄν 114, 116, 147, 154, 176, 204, 230, 237,
 252, 276, 318, 349, 353, 372, 377,
 *377, 378, 383, 384, ἄν εἶναι/έν(αι)
 καί 316, 348, 351, 358, 365
 ἀνάβλεμμα (τὸ) 359
 ἀναγνώθω 27, 385
 ἀναθυμοῦμαι 391
 ἀνάκειμαι 313
 *ἀνάκατα 199
 ἀναμελία (ἡ) 263
 ἀναμένω 11
 ἀνάγκη (ἡ) 22
 ἀνεβαίνω 372
 ἀνερωτῶ 230
 ἀνήφορον (τὸ) 69
 ἀνθιβάλλω 362
 ἀνθρωπος (ὁ) 163, 267, 285, 301, 346,
 348, 361, 377, 379, 393
 ἀνοίγω 253
 ἄνομος 87
 ἀντάμα 98, 100
 *ἀζώνω 97
 ἀπάνω 204
 ἀπαρχῆς 373
 ἀπεδά 400
 ἀπέσω 174
 ἀπηλογιάζω 269
 ἀπὴν 83, 107, 119 (*bis*), 153, 188, 230
 ἀπητις 103
 ἀπιλογοῦμαι 353
 ἀπλήρωτα 2
 ἀπό + *acc.* 62, 113, 118, 131, 147, 173,
 278, 279, 282, 332, 346, 380, + *gen.*
 145, 381
 ἀποβόλου 212
 ἀποθνήσκω 348

ἀποκρατίζω 121
 ἀποκρατῶ 370
 ἀποκρίνομαι 197
 ἀπολλύω 204
 ἀπομαζώνω *172, 174, 242
 ἀπομοκρέα 367
 ἀπομουδιάζω 141
 ἀπὸ πάνω 87
 ἀπὸ ταχία 171
 ἀπότες 188
 ἀπότις 36
 ἀποχωρίζω 39, 352, 374
 *ἀρὰ καὶ πότε *locuz. temp.* 41
 ἀργά 172
 ἀριφνημός (ὁ) 2
 ἀρπάζω 6
 ἀρπῶ 334
 ἀρρωστῶ 297
 ἀρχαῖος 90, 104
 ἀρχή (ἡ) 286, 339, 378, *locuz. ανν.*
 ἀρχὴν ἀρχὴν 265, 305
 ἀρχίζω 38, 39, 84, 196, 198, 215, 219
 *ἀρχινίζω 214
 ἀρχοντας (ὁ) 73
 ἀρχος (ὁ) 163
 ἄς 27, 204, 285, 308, 328, 331
 ἄσπρος 179
 ἄστρον (τὸ) 67
 ἄτυχος 19, 26, 32, 95, 156, 246, 251
 Αὔθεντία (ἡ) 340, 344, *vd. anche* Ἐφεν-
 τία
 αὐθέντρια (ἡ) 99
 αὐτία (τὰ) 326
 αὐτός 202, 314, 352 (*bis*), 379, 396,
 *396, 399
 Ἐφεντία (ἡ) 310, *vd. anche* Αὔθεντία
 ἀφήνω 47, 58, 77, 81, 83, 267, 305, 400,
 imper. ἄφες 110 (*bis*)
 ἀφκράζομαι 363
 ἀφορμή (ἡ) 218, 232
 ἀφότης 192

B

βάθος (τὸ) 314
 βάλλω 32, 33, 102, 252.
 βάνω 221, 257, 378
 βαριαναστενάζω 76

βασιλέας (ὁ) 73
 βασιτάζω 4
 βαστῶ 10, 22, 171, 220
 βάφω 178
 βγαίνω 103, 118, *vd. anche* ἐβγαίνω
 βλάβος (τὸ) 261
 βλέπω 371 *aor.* εἶδα 153, *cong.* (νά,
 δταν) (ι)δῶ 97, 222, 356, 358, 393
 βόδιν (τὸ) 123
 βοηθῶ 268
 βοσκός (ὁ) 165
 *βοσκῶ 125
 βουβώνω 355
 βούκολος (ὁ) 166
 βουλή (ἡ) 337
 βουνίν (τὸ) 128, 161
 βουτσίν (τὸ) 138
 βραδίν (τὸ) 162
 βρωμοκρίθαρον (τὸ) 133, 140

Γ

γάδαρος (ὁ) 336
 γάλα (τὸ) 31
 γάμος (ὁ) 50
 γδέρνω 289
 γελῶ 294, 344
 γεμίζω 137
 γέμω 138
 γεμώνω 131, 212
 γένια (τά) 101
 γέρνω *imper.* γείρε 117
 γέροντας (ὁ) 293
 γεωργικά (τά) 144
 γίνομαι 192, 193, 241, 316, 319, *imprf. I^a*
 s. ἐγένε(υ)μουν 36, 323, ἐγίνομουν
 150, *aor.* ἐγενόμην 60, 264, *imper.* γί-
 νου 5, 113
 γιόμα (τὸ) 68
 γλυκοπαρηγορῶ 369
 γλυκοσυντηρῶ 367
 γλώσσα (ἡ) 325
 γνωρίζω 52, 329, 351
 γομάριν (τὸ) 20, 24
 γονεύς (ὁ) 32, 81
 γοῦν 317
 γουνέλα (ἡ) 183
 γράμμα (τὸ) 29, γράμματα 33, 34, 47, 56

γράφω 24, 104, 202, 311, 341, 401
 γροικῶ 199
 γρόσσο (τὸ) 207
 γυναίκα (ἡ) 175
 γυρεύω 51, 53, 57, 115, 135, 333
 γυρίζω 8, 40, 44, 66, 70, 128, 136

Δ

δείχνω 281, 359
 δεκατέσσαρες 36
 δειπνος (ὁ) 68
 δέν *vd.* οὐδέν
 δένω 325
 δέσποινα (ἡ) 99
 δευτερωμός (ὁ) 365
 δευτερώνω 349
 διά 17 (*ter*), 24, 25, 102, 104, 203, 236, 239, 240, 261 (*bis*), 280, 290, 322, 324, 375, 386, 387, *402
 διαβαίνω 153, 230
 διαβάζω 41, 93
 διαγείρω 114, 249, 364
 διαγέρνω 162
 διανεύω 293
 διάταξις (ἡ) 398
 διατάσσω 59, 60
 διατί 29, 38, 70, 228, 232, 271, 286
 *διά τοῦτο 72
 διαφορῶ 379
 διδάσκαλος (ὁ) 39
 διηγοῦμαι 205, 354, 382
 δίκαιον (τὸ) 5, 371
 δίκαιος 268
 δικαιοσύνη (ἡ) 266
 δίμιτος 179
 δίχως 218
 διχῶς 263, 350 (*bis*)
 δολερός 24, 120
 δόσια (τά) 320, 324
 Δούκας (ὁ) 256, 372
 δουλεύω 285, 381
 δουλεία (ἡ) 109, 170, 173, 345, 364
 δύναμαι 6, 8, 234, 333
 δύναμις (ἡ) 194, 195, 370
 δυνατός 235, 318
 δύο 100
 δώδεκα 207

δωρεάν *ανν.* 272
 δωριανά *ανν.* 281
 *δῶρον (τὸ) 320

Ε

ἐαυτός 280
 ἐβαμβάκι (τὸ) 179
 ἐβγαίνω 160, 383, *cong. aor.* ἐβγῶ 62, 280 *vd. anche* βγαίνω
 ἐβγάνω 86, 186, 216
 ἐβγατίζω 158
 Ἑβραῖος (ὁ) 87
 ἐγγάρεια (ἡ) 345
 ἐγδύνω 277
 ἐγκαλῶ 203
 ἐγλήγορα 372
 ἐγνοια (ἡ) 386
 ἐγὼ 98, 126, 128, 129, 130, 134, 141, 143, 202, 258, 269, 286, 300, 303, 323, 330, 400, ἐμοῦ 201, μοῦ 253, 258, 259, 336, μου 11, 12 (*bis*), *16, 23, 24, 30, 31, 38, 48, 49, 72, 78, 79, 80, 82, 84, 86, 90, 95 (*bis*), 101, 107, 109, 117 (*bis*), 120 (*bis*), 123, 129, 132, 155 (*bis*), 204, 206, 253 (*bis*), 256, 265, 269, 271, 308, 311, 324, 325, 326, 327 (*bis*), 328, ἐμέν 132, 328, 336, ἐμέναν 307, μέ 14, 17, 18, 19, 30, 32, 33, 37, 38, 46, 48, 59, 69, 81, 82, 83, 85 (*bis*), 102, 103 (*bis*), 108, 117, 118 (*bis*), 119, 120, 257, 291, 329, με 142, 257, ἐμεῖς 100, μὰς 331, μας 40, 332, 399
 ἐδὰ 86, 363
 ἐδίτις 298
 ἐδικός (μου, σου, του) 72, 78, 129, 322, 386, 387
 ἐδῶ 27, 295
 εἰδέ 393
 (εἰ)λητάριν (τὸ) 134, 325
 (εἰ)λητεύγω 126
 εἶμαι 162, 165, 233, 245, 3^a *pres. anche* εἶναι, εἶναι, ἔναι, ἐν, ἔν, 3, 29, 154, 159, 181 (*bis*), 182, 204, 221, 231, 261, 296, 315 (*bis*), 317, 318, *337, 363, 377, 396 *396, 402, *impf./aor.* 3^a *s./pl.* (ἡ)τον 99, 123, 318, 386, 387, ἦσαν 50
 εἰς, μία, ἓνα 174, 199, 201, 349

εἰς, ἔς 9, 32, 35, 37, 48, 57, 65, 66, 75, 90, 104, 109, 116, 118, 119, 128 (*bis*), 135, 136, 160, 161 (*bis*), 170, 174, 184, 187, 189, 206, 223, 229, 237 (*bis*), 242, 248, 249 (*bis*), 252, 255, 264, 270, 279, 287, *292, 295, 306, 312, 313, 324, 338 (*bis*), 339, 340, *344, 361, 365, 366, 385, 390, στόν *203, *372, *378, στή(ν) *102, *221, *286, *314, *370, στό *70, 123, *286, στά *33

εἰς μίαν 32, 38, 215, 339, 368

εἰς ομάδαιν 167

ἐκ, ἐξ + *acc.* 31, 111 (*bis*), 179, 238, 267, 378, + *gen.* 250

ἐκδοῦριν (τὸ) 396

ἐκεῖ 63, 270, 288, 295, 341, 342

ἐκεῖνος 6, 12, 30, 98, 102, 166, 186, 194, 195, 229, 257, 296, 302, 303, 317, 382

ἐκπίπτω *aor.* ἐξέπεσα 78

ἐλευθερώνω 107

ἐμπαίνω *63, 292, *pt.* ἐμπασμένος 286

ἐμπαλώνω 394

ἐμπιστεύω 344, *pt.* ἐμπιστευμένα 308, ἐμπιστεμένα 339

ἐμποδίζω 38

ἐνεργῶ 263

ἐνηλικώνομαι 34

ἐνθύμησις (ή) 70

ἐντρέπομαι 301

ἐντριτεία (ή) 147

ἐντροπή (ή) 290

ἐντυμασία (ή) 111

ἐξαγανακτῶ 20

ἐξαγιαγέρνω 307

ἐξαναγκάζω 255

ἐξανάστροφος (ὁ) 343

ἐξαφήνω 56

ἐξεκαθαρίζω 373

ἐξετρέχω 389, *vd. anche* ξετρέχω

ἐξεχαρβαλώνω 180

ἐξοδος (ή) 113, 333, *pl.* ἐξοδες 111

(ἐ)ξοδιάζω 74, *116, 377

ἐξυπνῶ 48

ἐορτή (ή) 176

ἐπαίρνω 251 (*bis*), 259, *274, 278, 282, 330, 346, 384, *imprf.* ἤπαιρνα 147, *vd. anche* παίρνω

ἐπεῖν 284

ἐρημάζω 75, 103

ἐρμηνεύω 46

ἐρχομαι 27, 75, 172, 176, 237, 241, 255, 392, *locuz. escl.* ἔλα 349, ἄγωμε κ' ἔλα 361

ἐσμίγω 176, 293

ἐσοδιάζω 74, 115, 139

ἐσύ 234 (*bis*), 274, ἐσέν 1, σέ 6, 7, 9, 112, 158 (*bis*), 252, 259, 260, 280, 281, 356, σε 358, σοῦ 1, 6, 9, 164, 245, 337, 353 (*bis*), 355, 360, σου 1, 5, 87, 109, 110, 154, 159, 261, 275, 279, 280, 282, 358, 363, 364

ἐτοιμος 315

εὐκαιρα 272

εὐρίσκω 354, *aor.* ηὔρα 96, 256

ἔχω 2, 13, 14, 70, 116, 124, 130 (*bis*), 134, 163, 168 (*bis*), 175, 184, 185, 194, 195, 196, 218, 224, 232, 236, 238, 239, 290, 317, 332, 356, 377, 382, 384, 386, 395

ἐψηφίζω 306

Z

ζαγάριν (τὸ) *122, 126, 146

ζευγάριν (τὸ) 121, *125, 145

ζευγᾶς (ὁ) 165

ζημία (ή) 154

ζητῶ 282

ζῶ *71, 114

ζωή (ή) 151

II

ἦ *123, 161, 164 (*bis*), 225

ἡμέρα (ή) 67, 68, 89

(ἡ)μπορῶ 22, 61, 229, 378, *397

(ἡ)ξεύρω 63

Θ

θάλασσα (ή) 313, 314

θαρρῶ 4, 202

θέλω 16, 18, 42, 44, 50, 51, 59, 71, 93, 95, 136, 207, 276, 281, 305, 375, *ausil. per il futuro*: θέλω + *cong.* 143,

144, 252, 260, 280, 362, 379, + *inf.*
 203, 312
 Θεός (ὁ) 332
 θεραπεύω 7
 θέτω 297
 θ(ε)ωρῶ 19, 141, 163, 169, 247, 288, 290,
 300, 301, 303, 348, 376, 389, 396
 θηρίον (τὸ) 49
 θλίβωμαι 15
 θλιμμένος 12
 θλίψις (ἡ) 18, 20, 24, 401
 θρέφω 148

I

ίατρεια (ἡ) 11
 ἴντα 247
 ἴτις 317, 346

K

καβαλικεύω 160
 κα(η)μένος 107
 καθαρά 368
 κάθε 68, 174
 καθημερινός 275
 καθίζω *aor.* ἐκάτσα 28
 καθόλου 211
 κάθομαι 186, 190, 248
 καιρός (ὁ) 89, 116, 151, 153, 363
 *καίω 316
 κακόμοιρος 155
 κακό(ν) (τὸ) 2, 9, 17, 360
 κακονοικοκύρης (ὁ) 156
 κακορίζικος 47, 156, 221, 250
 κακός 12, 49, 82, 86, 205, 394, 402
 κακότυχος (ὁ) 241
 καλά *ανν.* 71, 79, 153, 308, 380
 καλαμάριν (τὸ) 23, 45
 καλιγώνω 181
 καλοκαίρι (τὸ) 145
 καλοκαρδίζω 188
 καλόν *ανν.* 280
 καλόν (τό) 7, 17, 61, 212, 247, 258
 καλός 13, 55, 89, 93, 140, 253, 278, 347,
 350, 361, 402
 καλοσυμβουλευώ 369
 καλοσύνη (ἡ) 77, 265

καμάριν (τὸ) 236
 καμαρώνω 183
 καματερός *n. pl.* τὰ καματερά 161
 κάμ(ν)ω 1, 30, 91 (*bis*), 109, 124, 143,
 145, 146, 215, 266, 278, 339, 341, 342,
 343, 360, 372
 κάμωμα (τὸ) 230
 κανείς, καμία 169, 232, 284, 292, 309, 332
 κανίσκευμα (τὸ) 350
 κανισκεύω 365, 391, 397
 κανίσκι(ν) (τὸ) 37, 279, 325, 345, 347,
 390
 καπιτουλάριν (τὸ) 311, 340
 καράβιν (τὸ) 295
 καρτερῶ 4
 καρφώνω 324
 καστελλάνος (ὁ) 203, 205
 Κάστρον (τὸ) 40, 66, 110, 118, 249, 255,
 256
 καταλλάσσω 17
 καταλόγιν (τὸ) 27, 400
 κατατάσσω 249
 κατάχερα 31
 κατευοδώνω 127
 κατέχω 3, 167, 197, 228, 329
 κατήφορον (τὸ) 69
 κάτω 161
 κείτομαι 296
 κελλίν (τὸ) 174
 κερδαίνω 334
 κερδίζω 276, 343, 395
 κέρδος (τὸ) 306, 326
 κερνῶ 185
 κεφαλή (ἡ) 213
 κεφάλιν (τὸ) 256
 κιλαδῶ 191, 246
 κινδυνεύω 309
 κλεπτάτα 85
 κλέπτης (ὁ) 302, 319
 κλέπτω 291
 κλεψία (ἡ) 287, 374
 κοιμοῦμαι 67, 392
 κολάζω 272
 κομπώνω 117
 κονδύλιν (τὸ) 23
 κοντά 103
 κοντολογία *ανν.* 335
 κοπανίζω 142

κόπελος (ὁ) 185
 κοπιάζω 272
 κόπος (ὁ) 81, 154, 173
 κοπρία (ἡ) 187
 κόρακας (ὁ) *pl.* κοράκοι 191
 κουκκί (τὸ) 140, 211
 κούκλης (ὁ) 193
 κουρασμένος 162, 172
 κουράτορας (ὁ) 237
 κουρεύω 129
 κουρσάρης (ὁ) 316
 κουρτσουβάκιν (τὸ) 178
 Κουταγιώταινα (ἡ) 96
 κρασίν (τὸ) 186, 226, 235, 239, 240
 κρατῶ 18, 144, 151, 159, 252, 254, 260, 284, 308, 337, 345, 380
 κριθάριν (τὸ) 137
 κρίμα (τὸ) 327
 κρίσιμον (τὸ) 366, 385, 386, 392
 κρίσις (ἡ) 370
 κρούω 97, 222, *locuz.* κρούω καλὸν καιρὸν 89
 κτήμα (τὸ) 121
 κυνήγι (τὸ) 254
 κυνηγός (ὁ) 122
 κυνηγῶ 200
 κυρά (ἡ) 99
 κύρης (ὁ) 30

Λ

λαγονάρης (ὁ) 148, 149, 159
 λαγός (ὁ) 135, 136, 158, 160
 λακτέ (ἡ) 244
 *λαλῶ 125
 λαχτοπατῶ 45
 λέ(γ)ω 86, 109, 143, 155, 185, 187, 197, 198, 201, 206, 271, 298, 306, 307, 327, 335, 337, 361, 378, 388, 395, *aor.* εἵπα 62, 117, 142, *197, 259, *cong.* νὰ (εἰ)πῶ 214, 341, 351, 355 (*bis*), 356, 373, νὰ (εἰ)πες 191, 200, 224, 291.
 λείπω 31, 87, 111, 113, 250, 254
 λειώνω 342
 ληστής (ὁ) 245
 λητάριν *vd.* (εἰ)λητάριν
 λητεύγω *vd.* (εἰ)λητεύγω
 λιβάδιν (τὸ) 242

λιθάριν (τὸ) 5, 326
 λινάριν (τὸ) 133, 140
 λογαριάζω 143, 270, 376
 λόγου τους *locuz. pron.* διὰ λόγου τους 290
 λοιπόν 20, 25, 90, 204, 247, 255, 323, τὸ λοιπόν 88
 λουματέας (ὁ) 200
 λοῦρα (τὰ) 127
 λυπῶ 321
 λύρα (ἡ) 26, 97
 λυσσάρος 288

Μ

μαδίω 101
 μαζώνω 225, 280, 302, 303
 μάλλον 319
 μάλωμα (τὸ) 219
 μαλώνω 194, 213, 224, 231
 μανάκι (τὸ) 134
 μανθάνω 25, 33, 34, 52, 56, 82, 108, 120, 122, 182, 226, 287, 313
 μανιάρης 320
 μανίζω 359
 μάννα (ἡ) 30
 μάστορας (ὁ) 60
 μάτι (τὸ) 324
 ματσούκα (ἡ) 216
 μαυλισία (ἡ) 112
 μαυλισταρεῖον (τὸ) 94
 μαυλίστρια (ἡ) 51, 62, 104
 μαῦρος 130
 μαχαίρι (τὸ) 216
 μέ + *acc.* 44, 54, 55, 81, 121, 122 (*bis*), 146, 175, 227, 262, 265, 266, 268, 293, 325, 326, 331, 370, 382, 390, 395, + *gen.* 67
 μέγας 44, 69, 290
 μεγαλοφωνιάζω 208
 μεγαλώνω 35
 μέγας 94
 μεθούκλι (τὸ) 192
 μεθυσία (ἡ) 236, 238
 μεθυστής (ὁ) 193
 μεράζω 302
 μερικοί 223, 240
 μέση (ἡ) 221

μεσιτεύω 225

μετά + *acc.* 10, 166μηδέ(ν) 75 (*bis*), 112, 245, 309 (*bis*), 342μή(ν) 62, 112, 314, 321 (*bis*)μιλῶ *vd.* (ὁ)μιλῶμισός *pl.* τὰ μισά 83

μιτᾶτον (τὸ) 124

μοιάζω 28

μοῖρα 189 (*bis*), 190, 242

Μοῖρα (ἡ) 1, 12, 25, 38, 95, 120, 322

μοιρολόγιν (τὸ) 28

μοναστήριν (τὸ) 94

μοναχά 207

μόνος 132

μπαίνω *aor.* ἐμπήκα 57

μπαμπάκιν (τὸ) 133

μύλος (ὁ) 147

N

νά 6, 7, 8, 11, 13, 14, 15 (*ter*), 16, 17, 18, 19, 22, 24, 25, 27, 33, 37, 38, 39, 40, 41, 42 (*bis*), 44, 46, 50, 51, 54, 59, 60, 61, 62, *63, 63, 65, 67, 70, 71, 72, 74 (*bis*), 75 (*bis*), 76 (*bis*), 84, 85 (*bis*), 91 (*bis*), 92 (*bis*), 93, 97 (*ter*), 108, 109, 111, 114 (*bis*), 116, 121 (*bis*), 136, 138, 142, 143, 144 (*bis*), 163, 164, 167, 169 (*bis*), 170, 171, 187, 189, 191, 194, 200, 203, 214, 215, 218, 219, 222 (*bis*), 224, 234, 243, 244 (*bis*), 245, 254 (*ter*), 276, 277, 281, 289, 291, 292 (*bis*), 301 (*bis*), 302, 305, 313, 314 (*bis*), 315 (*bis*), 316 (*bis*), 319, 320 (*bis*), 321 (*bis*), 322, 334 (*ter*), *334, 335, 337, 339, 341, 342, 343 (*bis*), 344, 346, 348 (*bis*), 349, 350, 351, 355, 356 (*bis*), 359, 360 (*bis*), 363, 373, (*bis*), 374, 375, 377, 381, 382, 386, 387, 394, 395, 397, 401

ναύτης (ὁ) 293, 294, 315

νοικοκύρης (ὁ) 113

νοῦς (ὁ) 238, 338, 378

ντάμα (ἡ) 99

νύκτα (ἡ) 65, 89, 385

νυκτερίδα (ἡ) 66

Ξ

*Ξαναγιαγέρνω 90

Ξανακρούω 222

Ξαναλέγω 388

Ξεμαχαιρώνω 227

Ξένος 300

Ξερνῶ 297

Ξετελεύω 219

Ξετρέχω 268, 275, 333, 389, *aor.* ἐξέ-
δραμα 53, 260, *cong.* νά ξεδράμω 144,
vd. anche ἐξετρέχω

Ξεύρω *287, 328

Ξοδιάζω *vd.* ἐξοδιάζω

Ξώπορτον (τὸ) 66

O

*ὁδός (ἡ) 292

οἰνάριν (τὸ) 138

ὀλήμερα 171

ὀλίγα *ανν.* 74, 91

ὀλίγος 56

ὀλιγώτερα *ανν.* 229

ὀλιγώτερος 312, 330

ὄλος 45, 52 (*bis*), *125, 127, 129, 130,
131, 175, 184, 229, 264, 274, 278,
282, 331, 332, 335, 336, 343, 370,
387

ὀλότελα 150, 180, 223

ὀμάδι(ν) 149, 176

ὀμίλια (ἡ) 214, 363

(ὁ)μιλῶ 298, 347, 349, 353 (*bis*), 375

ὀμμάτια (τὰ) 356

ὀμνῶ 339

ὀμολογῶ 327

ὀμώνω 346

ὄντα 115

ὄντε 172, 226, 285, 392

ὅποιος 25

ὅποῖος 375

(ὁ)πού 30, 50, 74, 81, 91, 97, 159, 181,
194, 195 (*bis*), 221, 224, 229, 234, 281,
296, 313, 317, 318, 389

*ὀράκι (τὸ) 135

ὀργίζομαι 360

ὀρέγομαι 25, 54, 71, 92

ὀρεκτικά 366

δρεξίς (ή) 13, 382
 ὀρθός 185
 ὀρθώνω 340, 364
 ὀρίζω 310, 322
 ὄρκος (ὁ) 341, 344
 ὀρμιάζω 200
 ὄρος (τὸ) 128
 ὀρφανός (ὁ) 309, 321
 ὄρχησμα 189
 ὅσον *ανν.* 310, 391
 ὅσος 6, 329
 ὅταν 139, 162, 358
 ὅτι 224, 253, 291, 332, 355, 356
 ὅ,τι 147 (*bis*), 341, 355
 οὐ(κ) 17, 196, 306
 οὐδέ 73 (*ter*), 124 (*bis*), 138 (*bis*), 238, 261
 οὐδεὶς 238
 (οὐ)δέν 2, 16, 22, 31, 59, 61, 70, 120, 123, 137, 163, 167, 197, 199, 202, 204, 228, 232, 271, 284, *287, 332, *345, 347, 351, 353 (*bis*), 355, 356, 363, 392, 395
 ὄφελος (τὸ) *acc.* ὄφελον 261

Π

παγκλέπτης (ὁ) 336
 παιγνιώτης (ὁ) 26, 55
 παιδεύγω 63
 παίδευσις (ή) 35, 58
 παιδί (τὸ) 106
 παίζω 26, 244
 παίρνω 83, 254, 271, 274, 312, *vd. anche*
 ἐπαίρνω
 παλαιός 394
 πάλεμα (τὸ) 243
 πάλι(ν) 8, 114, 155, 255, 297, 307, 373, 388
 πάλος (ὁ) 324
 πάντα 14, 15, 19, 71, 145, 149, 164, 190, 279, 282, 333, 381
 παντέρημος 187, 191
 πάντοτε 72, 76, 108, 322
 παπάς (ὁ) 237
 παπούτσι (τὸ) 183
 παρά 318
 παραδεκτός 264

*παραδέχομαι 206
 παραδιαβάω 53, 100
 παραδιαβαστής (ὁ) 55
 παραδραμός (ὁ) 152
 παραλαμβάνω 262, 276
 παραμύθιν (τὸ) 300
 παραξόρδινος 177
 *παραπονεμένος 19
 παρηγορία (ή) 184, 247
 παρηγορῶ 4, 9
 παρ' οὗ 330
 πᾶς 3, 58, 262, 277
 πᾶσα(ν) *ανν.* 77 (*bis*), 93, 212, 265, 266, 268

πάσχω 277, 334
 πατάσσω 234
 πάω 170, 203, 292
 πείνα (ή) 291
 πειράζω 301
 πελατίκιον (τὸ) 227
 πελελία (ή) 110, 215
 πελελός 79
 πέμπω 11, 279
 περιδιαβάω 42, 92
 περισσά 74, 192
 περισσεύω 114, 152
 περισσόν 188
 περπατῶ 42, 54, 65, 92, 338
 *πετεινός (ὁ) 193
 πέφτω 169, 222, 348
 πηγαίνω 118
 πηδῶ 295
 πιάνω 23, 41
 πιθάρι (τὸ) 138
 πικρία (ή) 10
 πίνω 88, 186, 188, 190, 192, 226, 235, 294
 πλαντῶ 169
 πλειότερα 7
 πλέω 313, 314
 πληγώνω 228
 πληθύνω 154
 πλήρωμα (τὸ) 267, 269, 274, 278, 282, 312
 πληρωμόν (τὸ) 196
 πληρώνω 266, 285, 350
 πλούσιος 181, 277, 377, 379, 389
 πλουτίζω 260

ποῖος 338

ποιῶ *aor.* ἐποίηκα 82

πολεμῶ 108

πολιτικάρειον (τὸ) 48

πολ(ι)τική (ή) 51, 57, 62, 102, 112

πολλά *ανν.* 46, 98, 100, 106, 162, 173, 208, 231

πολύς 2, 81, 151, 152, 211 (*bis*), 267, 328, τὰ πολλά 83

πομπωμένος 96

πόνος (ὁ) 22, 152, 401

πονῶ 15, 321

πόρτα (ή) 253

πότε *vd.* ἀρά καὶ πότε

ποτέ 16, 61, 62, 347, 392

πουλῶ 80 (*bis*), 279

πυρρὸν (τὸ) 160

πράγμα(ν) (τὸ) 153, 387

πρέπει 116

πνίγω 331

πρίνος (ὁ) 318

προβάλλω 291

πρόβατον (τὸ) 123, *125, 129, 201

πρόθυμα 368

προθυμία (ή) 14, 262

προκοπή (ή) 29

προκόπτω 35

πρός 5, 220, 307, 352

πρώτις 376

πρωύτερα 298

πτωχαίνω 78

πτωχεία (ή) 75, 154, 250

πτωχεύω 150

πτωχός 267, 277, 289, 309, 383, 393, 395, 396

πῶς 26, 89, 389, 397



ραβδίον (τὸ) 216, 227

ράπτης (ὁ) 166

ρήγας (ὁ) 73

ρημάδης 150, 241

ριβάρης (ὁ) 205

ριβαρικός (ὁ) 207

ρίκτω 189

ροῦχον (τὸ) 394



σακκούλιν (τὸ) 278

σάν *vd.* ὡσάν

Σαχλίκης 1, 155, 284

σηκώνω 170

σημάδιν (τὸ) 177

σήμερον *locuz.* *ανν.* τὴν σήμερον 101

σιμώνω 352, 383

σιτάριν (τὸ) 137, 139, 201

σκάπτης (ὁ) 165

σκολεῖον (τὸ) 32, 49, 57, 106

σκόλη (ή) 176, 275

σκοπός (ὁ) 10, 79, 338

σκοπῶ 79, 89

σκοτεινός 65, 359

σκοτίζω 296

σκοτώνω 223

σκούλινον (τὸ) 178

σκυολόγι (τὸ) 134

σκύλος (ὁ) 122, 126, 129, 132, 146, 148, 149, 158, 288

σκῶ 303

σούρα (ή) 210

σπέρνω 121

σπίτιν (τὸ) 70, 80, 123, 220, 384, 390

σπουδάζω 115

στέκω 167 *aor.* ἔστεκα 141, 288, 300, ἤστεκα 142

στενά (τά) 40, 110

στιβάνι (τὸ) 182

στιχοπλέκω 28

στόμα (τὸ) 31

στουπώνω 326

στοχάζομαι 177

στράτα (ή) 236, 338

στρέφω 6, 358

συγγενεύγω 351

συγγενής 289

συγελῶ 85

συμβουλεύω 84, 257, 380

συμβουλή (ή) 59, 175, 375

συνεπαίρνω 119

συνέπαρτος 248

συντηρῶ 368

συντροφία (ή) 44, 68, 233

σύντροφος (ὁ) 271

συντυχαίνω 164

συρνομαδῶ 244
 σύρνω 126, 216
 συχνά 213 *locuz. ανν.* συχνά συχνά 390
 συχνοαναστενάζω 13
 συχνοζυμώνω 132
 σωρός (ὁ) 137

T

ταβέρνα (ἡ) 184
 ταγίζω 148
 ταξιδεύω 292
 ταξιδιάρης (ὁ) 315
 τάξις (ἡ) 58, 90, 168, 233, 398
 τάσσω 381
 τάχα 84, 231
 τάχατες 181, 194, 195
 ταχία ταχία *locuz. ανν.* 135, 170
 τέσσαρες 388
 τέτοιος 168 (*bis*), 233, 323
 τιμή (ἡ) 29, 239, 252, 371
 τιμητικά 263
 τιμῶ 259
 τιμωτής (ὁ) 202
 τίντα 247, *338
 τίποτες 342, 384
 τίς, τί 59, 158 (*bis*), 163, 197, 231, 291, *337, 337, 346, 402
 τό, τά 1, 3, 9, 28, 45, 56, 61, 82, 91, 95, 104, 106, *119, 144 (*bis*), 145, 197, 202, 239, 252, 258, 260, 263, 266, 269, 270, 274, 276, 302, 303, 305, 308, 310, 311, 335, 337, 373 (*bis*), 384, 385 (*bis*), 388, 400
 τόν, τοῦ, τῆς, τήν, τές, τούς, τῶν 8, 39, 52 (*bis*), 53, 97 (*bis*), 131 (*bis*), 141, 159, 167, 169, 174, 175 (*bis*), 183, 184, 185, 189, 203, 204, 213, 220, 222, 223, 225, 230, 234, 236 (*bis*), 237, 238, 239, 240, 268, 277, 281, 288, 290, 300, 301, 317, 322, 328, 340, 350, 351 (*bis*), 353, 354, 355, 360, 361, 365 (*ter*), 367 (*bis*), 368 (*bis*), 369 (*bis*), 370 (*bis*), 372, 374, 379, 380 (*bis*), 381 (*bis*), 383 (*bis*), 389 (*bis*), 390, 392
 τόπος (ὁ) 80

τόσον *ανν.* 391
 τόσος 7, 113, 306, 312
 τότε 56, 79, 82, 84, 103, 242
 τοῦτος 3, 10, 27, 151, 248, 362, 395, 400
 τραγικός 182
 τραγουδιστής (ὁ) 54
 τραγουδῶ 106, 189, 190, 243, 246, 294
 τρέχω 220, 229, 295, 390
 τριγύρου 40
 τρίχα (ἡ) 123
 τρίχινος 331
 τρόπος (ὁ) 268
 τροχός (ὁ) 8
 τρώ(γ)ω 65, 88 (*bis*), 112, 149, 294, *aor.* ἔφαγαν 201, *cong.* νά φᾶσιν 171
 τσαβάλι (τό) 331
 τσακίζομαι 213
 τσαφαλώνω 334
 τσιγαρίζω 14, 173, 393
 τυρομύζηθρα (ἡ) 130
 τυφλώνω 356
 τυχαίνω 115
 Τύχη (ἡ) 8, 11, 12, 16, 48, 82, 84, 86, 95, 107, 117, 120, 155, 253

Y

ὕνι (τὸ) 127
 *ὕπαγαίνω 161
 ὑπά(γ)ω 37, *366, 375
 ὑπηγαίνω 67
 ὑποδέχομαι 258
 ὑπόθεσις (ἡ) 232, 362, 387
 ὑπομονή (ἡ) 5
 ὑποτάσσω 91

■

φαίνομαι 49, 245, 253, 258, 320, 336
 φανερά 328
 φανερός 3
 φασούλι (τὸ) 211
 φέρ(ν)ω 69, 210, 211, 385
 φεύγω 117, 281
 φίλος (ὁ) *130, 159, 256, 264, 289, 402
 φίτσιον (τὸ) 251, 254, 259, 262, 265, 275, 276, 286, 305, 308, 317
 φοβερός 177

φόβος (ό) 332
 φοβοῦμαι 314
 φορά (ή) 238, 349, 388
 φόρος (ό) 212, 279
 φορτώνω 18
 φορῶ 178, 180, 182, 183, 394
 φουστάνι (τὸ) 179
 φρόνεσις (ή) 33, 58, 168, *vd. anche*
 φρόνησις
 φρόνησις 29, *vd. anche* φρόνεσις
 φρόνιμα 252
 φρόνιμος 164
 φυλακή (ή) 102, 104, 401
 φωνάζω 199, 383
 φωνιάζω 15

X

χαιρετῶ 367
 χάνω 78, 228, 240
 χαρά (ή) 382
 χαρίζω 72
 χάρις (ή) 77
 χαροκοπία (ή) 93
 χαροκοπῶ 88, 98
 Χάρος (ό) 37
 χαρτί(ν) (τὸ) 41, 45, 47, 384
 χειμῶνας (ό) 146
 χείρα (ή) 220, 380
 χήνα (ή) 246
 χήρα (ή) 96, 321
 χοιροβοσκός (ό) 166
 χοῖρος (ό) 206
 χολιάζω 142
 χορεύω 50
 χορός (ό) 50

χορτάζω 61
 χρεία (ή) 372
 χρέος (τὸ) 86
 χρῆσις (ή) 163
 Χριστός (ό) 37, 234, 270, 310
 χρόνος (ό) 36, 151
 χύνω 187
 Χώρα (ή) 249
 χωράφι (τὸ) 198
 χώρια *ανν.* 225, 354
 χωριάτης (ό) 233, 235, 398
 χωρίζω 311
 χωρίον (τὸ) 109, 248

Ψ

ψηλός 128
 ψοματινός 210
 ψυχή (ή) *240, 261, 381
 ψωμίν (τὸ) 171
 ψώρα (ή) 250

Ω

ῶρα (ή) 223, 361
 ὥς 13, 66, 95, 101, 108, 182, *287, 298,
 300
 ὥς διὰ (νά) 14, 132, 198 (*bis*), 205, 259
 (ὠ)σάν 26, 49, 141, 193, 214, 218, 226,
 246, 251, 258, 274, 288, 292, 297,
 302, 323, 329, 342, 352, 360, 386
 ὥστε 34, 219, 222
 ὥστε ὅπου 35
 ὠφελῶ 158, 195

**EPÍSTOLA LITERARIA
DE CAMILLO PERUSCHI ISIDORO,
RECTOR DEL ESTUDIO DE ROMA,
AL PATRIARCA ECUMÉNICO
METRÓFANES III (1569)(*)**

*Henricae Follieri
in memoriam*

ABREVIATURAS

ASVat = Archivio Segreto Vaticano.

AA Arm. I-XVIII = Archivum Arcis, Armadi I-XVIII.

Arch. Concist., Acta Misc. = Archivio Concistoriale, Acta Miscellanea.

Arm. = Armadio.

BECK, *Kirche* = H.-G. BECK, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959.

BHG = F. HALKIN, *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, I-III+Novum Auctarium, Bruxelles 1957-1969³, 1984.

CANART, *Les manuscrits* = P. CANART, *Les manuscrits copiés par Emmanuel Provataris (1546-1570 environ). Essai d'étude codicologique*, en *Mélanges Tisserant VI*, Città del Vaticano 1964 [ST, 236], pp. 173-287.

ΧΑΣΙΩΤΗΣ, *Οί Έλληνες* = I. Κ. ΧΑΣΙΩΤΗΣ, *Οί Έλληνες στις παραμονές της ναυμαχίας της Ναυπάκτου*, Θεσσαλονίκη 1970.

CPG = *Clavis Patrum Graecorum*, I-V, Turnhout, 1974-1987.

CRUSIUS, *Turcograeciae* = M. CRUSIUS, *Turcograeciae libri octo*, Basileae 1584.

DHGE = *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclesiastique*, Paris 1912-...

DTC = *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris 1909-1963.

EHRHARD, *Überlieferung* = A. EHRHARD, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche*, 3 Bände, Leipzig 1937-1952.

FEDALTO, *Hierarchia*, I = G. FEDALTO, *Hierarchia Ecclesiastica Orientalis*, I: *Patriarchatus Constantinopolitanus*, Padova 1988.

(*) Este estudio se enmarca en el Proyecto de Investigación BFF 2000-0701 de la DGICYT. Quiero agradecer cordialmente al prof. P. Canart, de la Biblioteca Vaticana, sus atentas y atinadas sugerencias, que me han hecho afinar en no pocos aspectos. Los errores, por el contrario, son de mi exclusiva responsabilidad.

- ΓΕΡΜΑΝΟΣ, Συμβολή = Σάρδεων καὶ Πισιδίας ΓΕΡΜΑΝΟΣ, Συμβολή εἰς τοὺς πατριαρχικοὺς καταλόγους Κωνσταντινουπόλεως ἀπὸ τῆς Ἀλώσεως καὶ ἐξῆς, μέρος Α': 1454-1702, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1935.
- LEGRAND, *Notice biographique* = É. LEGRAND, *Notice biographique sur Jean et Théodore Zygomalas*, Stockholm 1889.
- LE QUIEN, *Oriens christianus* = M. LE QUIEN, *Oriens christianus*, I-III, Parisiis 1740 [reimpr. Graz 1958].
- LTK = *Lexikon für Theologie und Kirche*, I-X, Freiburg im Breisgau 1957-1968.
- ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ, Γράμματα = Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ, Γράμματα πατριαρχῶν καὶ μητροπολιτῶν τοῦ ΙΣΤ' αἰῶνος ἐκ τοῦ ἀρχείου τῆς ἐν Βενετίᾳ Ἑλληνικῆς Ἀδελφότητος, ἐν Θησαυρίσματα 5 (1968), pp. 8-16.
- ODB = A. P. KAZHDAN-A. M. TALBOT (eds.), *Oxford Dictionary of Byzantium*, I-III, New York-Oxford 1991.
- PERI, *Chiesa latina e chiesa greca* = V. PERI, *Chiesa latina e chiesa greca nell'Italia posttridentina (1564-1596)*, ἐν *La chiesa greca in Italia dall'VIII al XVI secolo*, Atti del Convegno Storico Interecclesiale (Bari apr.-mag. 1969) Padova 1973 (Italia sacra 20), pp. 271-469.
- PG = J. P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, I-CLXI, Parisiis 1857-1866.
- PLP = E. TRAPP (ed.), *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, I-XII, Wien 1976-1994.
- RGK = E. GAMILLSCHEG-D. HARLFINGER, *Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600*, I-III, Wien 1981-1997.
- ST = Studi e Testi.
- ΘΗΕ = *Θρησκευτική καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία*, I-XII, Ἀθῆναι 1962-1968.

§ 1. En el *Vat. Gr. 2596*, ff. 108^r-128^v, se conserva la copia de una epístola literario-personal de Camillo Peruschi, obispo de Alatri y presidente de la Academia Romana, al patriarca ecuménico Metrófanos III. El código forma parte de un grupo de siete (*Vat. Gr. 2594-2600*) que ingresaron en la Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV) provenientes del Fondo Borghese del Archivio Segreto Vaticano (ASVat), los cuales, a su vez, están incluidos en un grupo más amplio, de más de 200 códigos, que se incorporaron a la BAV en este siglo, mayoritariamente entre 1925 y 1930, y que constituyen la serie final de los *Vaticani Graeci*. En 1966, P. G. Nicolópulos anunciaba la redacción mancomunada, entre él y P. Canart, del inventario de los mss. 2403-2631⁽¹⁾. Hasta entonces tan sólo existían índices o inventarios hasta el ms. 2402⁽²⁾, si bien se sabía-

(¹) P. G. NICOLOPULOS, *L'inventario dei codici Vaticani greci 2403-2631*, en *Ἐπετηρίς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν* 35 (1966), pp. 129-131.

(²) Hasta ese manuscrito alcanzaba el inventario redactado por el *scriptor* de la Vaticana en tiempo de León XIII (1878-1903) J. COZZA LUZI, *Inventarium codicum graecorum Bibliothecae Vaticanae a 1501 ad 2402, auspice Leone XIII P.M.* ...

que la Biblioteca conservaba más. A pesar de que Nicolópulos daba como próxima la aparición del inventario, por motivos que desconozco aún no ha visto la luz en nuestros días⁽³⁾. En su artículo Nicolópulos dividía esos manuscritos en dos grandes grupos:

- A. Los códices 2403-2501, que formaron el archivo del último gran logóteta de Constantinopla, Stavrakis Aristarchis⁽⁴⁾. Contienen noticias sobre obispos y patriarcas de Constantinopla hasta Germano V, un catálogo episcopal, correspondencia de la familia Aristarchis, catálogos de manuscritos, etc.
- B. Los códices 2502-2631, mayoritariamente de los siglos XVI-XIX, que incluyen obras litúrgicas, nomocánones, Sagradas Escrituras, etc., y que provienen de bibliotecas y aportaciones de ilustres bizantinistas y orientistas, como L. Petit, E. Tisserant, C. Korolevskij, G. Mercati, etc.

Entre estos últimos incluía los siete provenientes del Archivo Vaticano, en uno de los cuales se conserva la copia de la epístola objeto de edición y estudio en este trabajo.

§ 2. Los siete manuscritos provenientes del ASVat pertenecieron a la biblioteca del valenciano José Esteve, canónigo de Segorbe y obispo de Vesta (Italia) y Orihuela (España), según consta explícitamente en la contraportada o folios de guarda de los mss. 2594-2598 («ex bibliotheca Josephi Stephani Valentini»). Aunque los mss. 2599-2600 no tienen indicación de poseedor, su encuadernación, la letra del índice y el estilo son semejantes a los de los otros cinco, por lo que cabe pensar que tuvieran el mismo origen. José Esteve nació en Valencia en 1550 y estudió en la universidad de su ciudad las lenguas latina y griega, retórica, filosofía y teología, disciplina esta última en la que alcanzó el grado de doctor. Enseñó filosofía en la universidad de Siena (Italia) y de ella pasó a Roma, en donde su erudición y elocuencia le granjearon la estimación de los mayores príncipes. Beneficiado de la catedral metropolitana de Va-

confectum a Josepho Cozza Luzi abbate S. Mariae Cryptaeferratae, scriptore Bibl. Vaticanae [los últimos volúmenes (Var. Gr. 2319-2402) son de mano de G. MERCATI].

⁽³⁾ Desde que en 1923 apareciera el primer volumen del catálogo de los códices griegos vaticanos, obra de G. Mercati y de P. Franchi de' Cavalieri, han sido catalogados en 9 volúmenes los códices 1-932, 1485-1962, 2162-2254 y 2644-2663.

⁽⁴⁾ Sobre él cf. Π. Ν. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΣ, *Ἀριστάρχαι. 6. Σταυράκης*, en ΘΗΕ, τ. Γ', col. 134.

lencia y, posteriormente, canónigo de Segorbe (Castellón), en marzo de 1586 el papa Sixto V (1585-1590) lo nombró obispo de Vesta, después del discurso que pronunció ante él como integrante de la embajada extraordinaria que Felipe II envió a Roma a prestarle obediencia⁽⁵⁾. Como obispo de Vesta asistió, por orden del pontífice, a diversas congregaciones y trabajó en la labor de depuración y expurgo de los ejemplares antiguos de la obra del papa S. Gregorio Magno (590-604) de los errores y descuidos introducidos por los copistas. En octubre de 1589 tomó posesión de una canonjía de la catedral de Valencia y, en enero de 1594, del obispado de Orihuela (Alicante). Murió en Ayora (Valencia) el 3 de noviembre de 1603, cuando había sido elegido para la diócesis de Tarragona. Su cuerpo reposa en la capilla de S. Esteban de la catedral de Orihuela, que él mismo había mandado construir. Es autor de más de una docena de tratados y opúsculos, de carácter religioso, apologético, histórico y literario, además de otros títulos mencionados por él mismo en alguna de sus obras o por otros autores⁽⁶⁾.

§ 3. El fondo Borghese entró en el Archivo Vaticano en 1892. Su núcleo original estaba formado por la documentación familiar de los Borghese, a la que se sumó posteriormente la de las familias Aldobrandini – por la unión de Paolo Borghese con Olimpia Aldobrandini – y Salviati – por el matrimonio de Marcantonio Borghese con Marianna Salviati. Contiene unos 200 volúmenes de importancia notable, sobre todo para los años 1592-1621, en los que se suceden los pontificados de Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini, 1592-1605) y Paulo V (Camillo Borghese, 1605-1621), con el breve interregno de León XI (Alessandro de' Medici,

⁽⁵⁾ Una copia del discurso se guarda en la Biblioteca Universitaria de Barcelona, cod. 105, ff. 456-462. Cf. M. MIQUEL ROSELL, *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona*, Barcelona 1958-1969, vol. I, pp. 127-136.

⁽⁶⁾ Cf. sobre su vida y sus obras NICOLAS ANTONIO, *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum Scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. floruerunt*, editio secunda recognita emendata aucta, t. I, Matriti 1783, pp. 819-820 [editio prima, Romae 1672; hay traducción española en la Fundación Universitaria Española, Madrid 1999]; VICENTE XIMENO, *Escritores del Reyno de Valencia, chronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la christiana conquista de la misma ciudad hasta el de MDCCXLVII*, t. I: *Escritores que han florecido hasta el año MDCL y una noticia preliminar de los más antiguos*, Valencia 1747, pp. 225-228; J. PASTOR FUSTER, *Biblioteca Valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno*, t. I: *Autores hasta el año 1700*, Valencia 1827, pp. 197-198.

abril de 1605)⁽⁷⁾. Los manuscritos se conservaron en el Archivo hasta su traslado *ca.* 1935 a la sección de manuscritos de la Biblioteca Vaticana⁽⁸⁾. No son, sin embargo, los únicos pertenecientes a Esteve que se conservan en ella. He podido localizar al menos otro, el *Vat. Gr.* 2392 (ex *Borghesianis* 193), de 1584, con la misma inscripción de poseedor («ex bibliotheca Josephi Stephani Valentini»). Por sus características externas, es posible que también fuera de Esteve el *Vat. Gr.* 2391 (ex *Borghesianis* 209), igualmente del s. XVI, que, según una anotación, perteneció un día al licenciado Valverde. Cuál fue el camino y los motivos por los que los manuscritos de Esteve ingresaron en la biblioteca Borghese y, con ella, en el Archivo Vaticano y en la Biblioteca Vaticana, es algo que se me oculta. Teniendo en cuenta que de los siete mss 2594-2600, cuatro (2594, 2595, 2597, 2598) tiene fechas que oscilan entre 1584 y 1586, y que también el *Vat. Gr.* 2392 es de 1584, cabe concluir que Esteve los mandó copiar durante su estancia en Roma. En los mss. fechados en 1585 (2595, 2598) todavía se dice de él que es canónigo de Segorbe, mientras que en el de 1586 (2594) se le concede ya el título de obispo de Vesta⁽⁹⁾.

§ 4. Como el contenido de los códices aún no ha sido descrito ni en índices ni en catálogos, a la espera de que concluya la catalogación de los *Vaticani Graeci* no me ha parecido superfluo dar aquí un adelanto de su descripción para gobierno del lector e información de investigadores, sin pretender ni mucho menos la exhaustividad de una catalogación según las normas de la Biblioteca Vaticana⁽¹⁰⁾.

1. *Vat. Gr.* 2594 [olim ASVat, Fondo Borghese, ser. IV, 28], in octavo, 258 ff. (f. 1) vacuum; (f. 2^r) "Ex bibliotheca Josephi Stephani episco-

(7) L. PASZTOR, *Guida delle fonti per la storia dell'America Latina negli archivi della Santa Sede e negli archivi ecclesiastici d'Italia*, Città del Vaticano 1970 (Collectanea Archivi Vaticani, 2), pp. 213-216.

(8) Breve referencia a estos mss. en G. MERCATI, *Per la storia dei manoscritti greci di Genova, di varie badie basiliane d'Italia e di Patmo*, Città del Vaticano 1935 [ST, 68], p. 185, n. 3.

(9) Fuera de Roma, el ms. *Harl.* 5288 (un membranáceo del s. XV que contiene cartas de Plinio) fue asimismo de José Esteve (en la parte posterior de la hoja de guarda puede leerse: "Josephi Stephani Valentini liber Senis emptus 1574"). Cf. su descripción en *A Catalogue of the Harleian Manuscripts in the British Museum*, London 1808-1812, vol. III, p. 258.

(10) Normas recogidas en los primeros volúmenes del Catálogo de los *Vaticani Graeci* y, posteriormente, en tirada aparte, por M. RICHARD, *Règles à suivre pour la confection des catalogues des manuscrits grecs*, Union Académique Internationale 1954.

pi Vestani 1586, julii 26"; (f. 3) vacuum; ¹(ff. 4^r-247^v) **Salomonis** Sapientia ex interpretatione piissimi imperatoris domini Matthaei Cantacuzeni [fragmenta quaedam edidit A. Mai in notis Nicephori patriarchae, PG 100, 395.411.418.447.489; de Matthaeo Cantacuceno cf. BECK, *Kirche*, p. 791; PLP 5, n. 10983]; ²(ff. 248^r-254^r) mirabilis **Gregorii episcopi Neocaesareas Ponti** oratio in annuntiationem Sanctissimae Virginis [BHG 1077n; CPG 3214; magis ficta quam vera agnoscitur; G. LA PIANA, *Un'omelia inedita di S. Gregorio Nisseno e le omelie Eiz tòn eὐαγγελισμόν attribuite a S. Gregorio Taumaturgo*, en *Rivista storico-critica delle scienze teologiche* 5 (1909), pp. 548-563; D. MONTAGNA, *La lode alla Theotokos nei secoli IV-VII*, en *Marianum* 24 (1962), pp. 536-539]; (ff. 255-258) vacua.

2. *Vat. Gr. 2595* [olim ASVat, Fondo Borghese, ser. IV, 108], in octavo, 198 ff. (f. 1^r) "Ex bibliotheca Josephi Stephani Valentini canonici et operarii ecclesiae Segobricensis 1585"; ¹(f. 2^v) "expositio incerti auctoris supra psalmos"; ²(ff. 3^r-197^v) **Theodori Heracleensis** commentarii in psalmos [CPG 3567; IV, C-10 et C-11, pp. 188-191; B. CORDERJUS, *Expositio Patrum Graecorum in psalmos ex vetustissimis... codicibus ἀνεκδότοις concinnata; in Paraphrasin, Commentarium et Catenam digesta*, Antverpiae 1643-1646 (continet argumentum e Ps. Theodoro Heracleota et commentarios eiusdem e cod. Vindob. theolog. Gr. 17, qui nihil aliud sunt nisi catena auctorum nominibus omissis); L. MARIÈS, *Note sur les manuscrits utilisés par Cordier pour la compilation de son Expositio in Psalmos*, en *Revue de l'Orient Chrétien* 24 (1924), pp. 181-186; R. DEVREESSE, *Dictionnaire de la Bible*, Supplément, Paris 1928ss, col. 1115; ID., *Les anciens commentateurs grecs des Psaumes*, Città del Vaticano 1970 (ST, 264)]; (f. 198) vacuum.

3. *Vat. Gr. 2596* [olim ASVat, Fondo Borghese, ser. IV, 109], in octavo, 144 ff. (in operculo verso) "ex bibliotheca Josephi Stephani Valentini"; (f. 1^r) index libri; (ff. 2-3) vacua; ¹(ff. 4^r-25^v) **Isidori Thessalonicensis** sermo in Lucae evangelium de demone eiecto (Lc 8, 27ss) [ineditus; cf. R. DEVREESSE, *Codices Vaticani Graeci*, III: *codices 604-866*, Città del Vaticano 1950, pp. 74-76, cod. 651, ff. 2-15: in Luc. 8, 27 Eunti Iesu in regionem Gadarenorum]; ²(ff. 26^r-44^v) eiusdem de nativitate Virginis Mariae [A. BALLERINI, *Sylloge Monumentorum ad mysterium conceptionis Immaculatae Virginis Deiparae illustrandum*, Romae 1851, I, pp. 205-242 = PG 139, coll. 11-40; BHG 1116]; ³(ff. 45^r-67^v) eiusdem de praesentatione ad templum [BALLERINI, *Sylloge*, I, pp. 418-458 = PG 139, coll. 40-72; BHG 1106]; ⁴(ff. 68^r-106^v) eiusdem de annuntiatione Virginis [BALLERINI, *Sylloge*, II, pp. 377-439 = PG 139, coll. 72-117; BHG 1099; de Isidoro

Glabas seu Thessalonicensi cf. PLP 2, n. 4223; ODB 2, s.v. Glabas (A.-M. Talbot); ΘHE, τ. ΣΤ', coll. 1018-1019 (V. Laurent); LTK V, p. 625 (A. Ehrhard); EHRHARD, *Überlieferung*, pp. 175-176, 709-713; BECK, *Kirche*, p. 777; R.-J. LOENERTZ, *Isidore Glabas, métropolitain de Thessalonique (1380-1396)*, en *Revue des Études Byzantines* 6 (1948), pp. 181-187, cum add. V. Laurent, *ibid.*, pp. 187-190]; (f. 107) vacuum; ⁵(ff. 108^r-128^v) **Camilli Perusci** epistola ad patriarcham Constantinopolitanum [vide infra]; (ff. 129-132) vacua; ⁶(ff. 133^r-141^r) lexicum vocum Pauli apostoli acephalum; ⁷(f. 141^v) ex libro Hesiodi [lexicum Hesiodeum initium capere videtur, sed opus inceptum statim deponitur]; (ff. 142-144) vacua.

4. Vat. Gr. 2597⁽¹¹⁾ [olim ASVat, Fondo Borghese, ser. IV, 123], in octavo, 151 ff. (f. 1) vacuum; (f. 2^r) Index libri. "Ex bibliotheca Josephi Stephani doctoris theologi Valentini 1584" mense ianuarii"; (f. 85^v) "Transcriptus est hic liber ex originali graeco quod (sic) secum ex urbe Constantinopolitana detulerat reverendissimus dominus Dionysius Strongilius archiepiscopus Ephesinus⁽¹²⁾, quem Hieremias patriarcha Constantinopolitanus exarchum et legatum ad serenissimum dominum nostrum Gregorium papam transmiserat. Sed cum multa in originali obscura et difficilia essent, temporis brevitatem impulsus scriptor non potuit omnia capita, sed quae magis ad rem facere videbantur, transcribere. Multa vero omissa sunt quae parum ad recentiores haereticos confundendos facere videbantur. Absolutum est opus die 21 ianuarii 1584";

⁽¹¹⁾ Cf. PERI, *Chiesa latina e chiesa greca*, pp. 284-285.

⁽¹²⁾ Dionisio Strongilo (Διονύσιος Στρογγυλός), obispo de Citera desde 1569 – probablemente consagrado por Macario Meliseno, cf. I. K. ΧΑΣΙΩΤΗΣ, *Μακάριος, Θεόδωρος και Νικηφόρος οί Μελισσηνοί (Μελισσουργοί)*, Θεσσαλονίκη 1966, p. 25, n. 4 – y nombrado en febrero de 1582 metropolitano de Éfeso (nombramiento publicado por Peri, cf. *infra*), fue enviado en 1583 por el patriarca Jeremías II Trano como exarca a Italia, adonde llegó con una serie de textos canónicos y documentos relativos a la misión que llevaba a Occidente, copia de los cuales se conserva en este Vat. Gr. 2597. En Italia tuvo que mediar en las controversias que varias comunidades griegas mantenían con las autoridades eclesiásticas latinas, relativas a la celebración de las fiestas según el calendario reformado (en Ancona) y a la ordenación de presbíteros sin cartas dimisorias del ordinario del lugar (en Agrigento). Cf. sobre todo ello J. KRAJKAR, *Cardinal Giulio Antonio Santoro and the Christian East. Santoro's Audiences and Consistorial Acts*, Roma 1966 (*Orientalia Christiana Analecta*, 177), pp. 68, 69, 76, 83, 85, 94; PERI, *Chiesa latina e chiesa greca*, pp. 283-284, 399, 422-431; Χ. Γ. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ, *Ἐπιστολαὶ Ἑλλήνων πρὸς τὸν πάπαν Γρηγόριον ΙΓ' (1572-1585) καὶ τὸν καρδινάλιον Σιρλέτον († 1585) (ἐκ τοῦ Ἑλληνικοῦ Βατικανοῦ Κώδικος 2124)*, en *Ἐπετηρὶς τοῦ Μεσαιωνικοῦ Ἀρχείου* 17 (1967), pp. 45-113: 89-90 y 107-110.

¹(ff. 3^r-85^r) **Matthaei Blastaris**⁽¹³⁾ nomimon in lingua vulgari [in forma originali ed. ΡΑΛΛΗΣ-ΠΟΤΛΗΣ, *Σύνταγμα*, τ. ΣΤ', Ἀθήναι 1859 = PG 144, coll. 959-1400. Cf. A. SOLOVIEV, *L'œuvre juridique de Matthieu Blastarés*, en *Studi Bizantini* 5 (1939), pp. 698-707]; (ff. 86-89) vacua; ²(ff. 90^r-91^r) interpretatio orationis dominicae anonymo auctore in lingua vulgari, ex bibliotheca Anconae quae exstat in ecclesia graecorum; ³(ff. 92^r-108^v) taxis seu ordo praecipuarum cathedrarum et metropolitanarum patriarchatus Constantinopolitani Andronico II Palaeologo imperatore [ed. J. DARROUZÈS, *Notitiae episcopatum ecclesiae Constantinopolitanae*, Paris 1981, pp. 175-184, 391-403 (Notitia 17: ἐκθεσις τοῦ Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου τοῦ γέροντος); pp. 185-188, 405-410 (Notitia 18: eadem *ekthesis* in formam breviorē redacta)]; (f. 109) vacuum; ⁴(f. 110^r) series metropolitanarum et episcopatum [cf. PERI, *Chiesa latina e chiesa greca*, p. 284]; ⁵(ff. 110^v-111^v) officia palatii imperatoris [cf. N. OIKONOMIDÈS, *Les listes de préséance byzantines des IX^e et X^e siècles*, Paris 1972]; ⁶(ff. 112^r-117^v) series omnium patriarcharum Constantinopolitanorum in lingua vulgari ab Emmanuele Bacla⁽¹⁴⁾ composita die 29 mensis decembris 1583; ⁷(ff. 118^r-121^v) **Athanasii Alexandrini** de essentia Dei et mysterio Sacrae Trinitatis erotapocriseis ab Emmanuele Bacla transcripta mense decembris 1583 [i. e. ps. Athanasii Alexandrini, *Quaestiones variae*⁽¹⁵⁾, in PG 28, col. 780 B 12ss (idem fere textus in PG 160, col. 325 A 10ss); CPG 2261]; ⁸(ff. 122^r-133^v) eiusdem oratio contra Iudaeos quod Christus sit promissus in lege, ab Emmanuele Bacla transcripta mense decembris 1583; ⁹(ff. 134^r-140^v) bulla **Hieremiae patriarchae** concessionis episcopatus in personam Dionysii metropolitae graece et latine (lege italice) [ed. PERI, *Chiesa latina e chiesa greca*, pp. 422-427]; ¹⁰(ff. 142^r-147^r) **Dionysii Strongili** carmen in laudem Gregorii pp. XIII; (ff. 148-151) vacua.

(¹³) Sobre Mateo Blastaris, cf. I. A. FABRICIUS, *Bibliotheca Graeca*, ed. nova curante G. CH. HARLES, Hamburgi 1803 (reimpr. Hildesheim 1967), XI, pp. 588-589; XII, pp. 205, 221-222; DTC II, p. 916ss; DHGE IX, col. 160ss; ΘHE, τ. Γ', cols. 928-930; PLP 2, n° 2808; ODB I, p. 295.

(¹⁴) Sobre Manuel Baclas, cf. M. VOGEL-V. GARDTHAUSEN, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance*, Leipzig 1909 (reimpr. Hildesheim 1966), p. 275, que toman la noticia de ALLEN, CR 3 (1889), p. 356. El cod. Borghese 1 que mencionan como de su mano (noticia que GAMILLSCHEG, RGK, 3. Teil, A, Wien 1997, n° 407e, tiene por errónea) es, creo, este Vat. Gr. 2597 procedente del fondo Borghese del ASVat.

(¹⁵) Identificación proporcionada por P. Canart, al que agradezco cordialmente su ayuda.

5. *Vat Gr. 2598* [olim ASVat, Fondo Borghese, ser. IV, 137], in octavo, 120 ff. (f. 1^r) "Ex bibliotheca Josephi Stephani Valentini canonici et operarii ecclesiae Segobricensis, Roma 1585"; ¹(ff. 2^r-97^r) **Herennii** philosophi⁽¹⁶⁾ explanatio in metaphysicam [ed. A. MAI, *Classici auctores*, Romae 1828-1838, IX, 513ss. Cf. E. HEITZ, *Die angebliche Metaphysik des Herennios*, en *Sitzungsberichte der Akademie von Berlin* 1889, pp. 1167-1190; R. FOERSTER, en *Rheinisches Museum für Philologie* 55 (1900), p. 439ss.]; ²(ff. 98^r-109^r) sancti **Basilli episcopi Seleucia** in Ionam homilia [PG 85, coll. 157-172; BHG 941e; CPG 6656, 12]; ³(ff. 109^r-118^v) eiusdem in eundem Ionam altera homilia [PG 85, coll. 172-182; BHG 941f; CPG 6656, 13]; (ff. 119-120) vacua.

6. *Vat. Gr. 2599*⁽¹⁷⁾ [olim ASVat, Fondo Borghese, ser. IV, 205], in octavo, 23 ff. (ff. 1-2) vacua; ¹(ff. 3^r-19^r) sancti **Polycarpi episcopi Smyrnae** et martyris ad Philippenses epistola [ed. TH. CAMELOT, *Ignace d'Antioche, Polycarpe de Smyrne, Lettres. Martyre de Polycarpe*, Paris 1969⁴ (Sources Chrétiennes, 10), pp. 176-192; J. A. FISCHER, *Die Apostolischen Väter, griechisch und deutsch*, München 1956, pp. 246-264; F. X. FUNK-K. BIHLMAYER, *Die Apostolischen Väter*, 3. Aufl., unveränderter Nachdruck der mit einem Nachtrag von W. Schneemelcher versehenen 2. Aufl., Tübingen 1970 (Sammlung ausgewählter Kirchen- und dogmengeschichtlicher Quellenschriften, 2. Reihe, I. Heft, I. Teil), pp. 114-120; CPG 1040]; (ff. 20-23) vacua.

7. *Vat. Gr. 2600* [olim ASVat, Fondo Borghese, ser. IV, 206], in octavo, 184 ff. (ff. 1-3) vacua; ¹(ff. 4^r-176^v) sancti **Gregorii Nysseni** ad Petrum fratrem meditatio de praeparatione ad perfectionis statum in triginta capitibus distributa [i. e. *De hominis opificio*⁽¹⁸⁾], ed. G. H. FORBES, *Opera Gregorii Nysseni*, 1, Burntisland 1855, pp. 96-319 (= PG 44, coll.

⁽¹⁶⁾ Discípulo de Amonio Sacas mencionado por Porfirio (*Plot.* 3). La ἐξήγησις εἰς τὰ μετὰ τὰ φυσικά es, en realidad, una compilación de máximas de antiguos filósofos obra de un falsificador de época tardía, quizás Andrés Darmario. Cf. K. PRAECHTER, *Herennios*, en PAULY-WISSOWA (eds.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, XV, Stuttgart 1912, cols. 649-650.

⁽¹⁷⁾ En opinión de CANART, *Les manuscrits*, pp. 230, 232, 261-262, este ms. fue copiado por Provataris en la segunda etapa de su carrera (la que transcurre entre finales de 1549 y 1553 ó 1556, sin que sea posible precisar con seguridad el término final) para poseedor desconocido, del que más tarde habría pasado a José Esteve. Por la fecha del nacimiento de éste es imposible que la copia hubiera sido directamente para él. En su opinión, la encuadernación del libro es, probablemente, la original.

⁽¹⁸⁾ Identificación proporcionada por P. Canart.

124-256); CPG 3154]; ²(ff. 176^v-178^v) περί διαφορᾶς ὑποστάσεως καὶ προσώπου [ed. F. DIEKAMP, *Doctrina patrum de incarnatione Verbi*, Münster 1907, pp. 41,1-42,15; de hoc libro cf. БЕКК, *Kirche*, p. 446; J. STIGLMAYR, *Der Verfasser der Doctrina patrum de incarnatione verbi*, en *Byzantinische Zeitschrift* 18 (1909), pp. 14-40]; ³(ff. 178^v-180^v, l. 6 + 180^v, l. 6 -181^r) περί τῆς ὑποστάσεως τοῦ Χριστοῦ, ὁμοίως ἐκ τῶν Παμφίλου [*ibid.*, pp. 46-47 + p. 54]; ⁴(f. 181^r-v) Πρόκλου Κωνσταντινουπόλεως ἐν τῇ τεσσαρακοστῇ [*ibid.*, pp. 48,15-49,2]; (ff. 182-184) vacua.

§ 5. Sobre el autor de la carta, Camillo Peruschi, no son muchos los datos que tenemos y, en ocasiones, erróneos⁽¹⁹⁾. No sabemos exactamente cuándo nació, pero teniendo en cuenta que alcanzó el grado episcopal en 1547 y que murió en 1573, no es aventurar mucho situar su nacimiento ca. 1500. El 22 de abril de 1547 Paulo III (1534-1549) lo nombró obispo de Alatri⁽²⁰⁾ por fallecimiento de su predecesor Zacarias Ronda-

(¹⁹) No aparece mencionado ni por F. A. ECKSTEIN, *Nomenclator philologorum*, Leipzig 1871, ni por W. PÖKEL, *Philologisches Schriftsteller-Lexikon*, Leipzig 1882, ni en obras más modernas, como J. E. SANDYS, *A History of Classical Scholarship*, vol. II, N. York-London 1958; R. PFEIFFER, *History of Classical Scholarship from 1300 to 1850*, Oxford 1976, o R. J. HALE, *Enciclopedia del Renacimiento italiano*, trad. esp. Madrid 1984. Erróneamente, J.-F. MILLARD-J. KECSKEMÉTI-M. PORTALIER, *L'Europe des humanistes (XIV^e-XVII^e siècles)*, Brepols 1998², sitúan su *floruit* entre los años 1500-1550 – cuando en realidad hay que fecharlo en las primeras décadas de la segunda mitad del s. XVI – y al titularlo de jesuita lo confunden, creo, con Giovanni Battista Peruschi, jesuita romano muerto en 1593 y autor de una obra sobre el Japón. CH. G. JÖCHER, *Allgemeines Gelehrten Lexicon*, Leipzig 1751 (reimpr. Hildesheim 1961), s.v. Peruscus (Camillus), afirma que todavía vivía en Roma en 1545 y que editó obras de Melampo, Eliano, Heraclides Lembo, Adamantio, etc. F. UGHELLI, *Italia sacra sive de episcopis Italiae*, editio secunda aucta et emendata cura et studio Nicolai Coleti, Venetiis 1717, t. I, col. 293, incluye esta breve ficha: «Camillus Peruscus electus est die 31 m. Maii 1561. Decessit 1573». Nicolás Coletti añade la siguiente cita de P. Mandosius (*Bibliotheca romana seu romanorum scriptorum centuriae*, Roma 1682): «ante episcopatum papae familiaris et rector Romani Studii fuit. Orationem edidit quam habuit in funere Julii III Pont. Max». Los datos más correctos, si bien con alguna imprecisión de detalle, los encuentro en C. EUBEL-P. GAUCHAT-R. RITZLER-P. SEFRIN, *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi*, Monasterii-Patavii 1913-1978 [I-VIII], vol. III (saeculum XVI ab anno 1503 complectens), ed. altera quam curavit L. SCHMITZ-KALLENBERG, Monasterii 1923, s.v. Alatrinensis.

(²⁰) La sede de Alatri (Aletrium), situada a unos 90 kilómetros al sureste de Roma, pertenecía por entonces a los Estados de la Iglesia y actualmente se incluye en la provincia de Roma en dependencia directa de la Santa Sede. Cf. DHGE, vol. I, Paris 1912, cols. 1350-1352 s.v. Alatri.

ri⁽²¹⁾. Un mes después, el 17 de mayo, le dio posesión de la sede aun antes de que se le hubiera expedido la cédula correspondiente⁽²²⁾. En 1563 fue nombrado rector del Estudio de Roma⁽²³⁾, cargo en el que permaneció hasta su muerte, acaecida a finales de 1572 o comienzos de 1573 (el 23 de enero de este año es nombrado su sucesor en la sede de Alatri, Stefano Bonducci o Benucci)⁽²⁴⁾. Peruschi es editor de un volumen misceláneo titulado *Aeliani variae historiae, Physignomica Polemonis et Adamantii, Melampodis divinatio ex palpitationibus* (Roma 1545) y del tratado de Teodoreto *Contra haereses* (Roma 1547)⁽²⁵⁾. Entre sus obras no impresas, bien autógrafas, bien copia de otra mano, además de la carta que ahora edito, Peruschi escribió un discurso dirigido a Pío V (1566-1572) sobre la invasión de la isla de Chipre, conservado en el ASVat⁽²⁶⁾, y un tratado sobre Dios que se conserva incompleto en el *Barb. Gr.* 425⁽²⁷⁾. Por lo que respecta a su correspondencia con personalidades diversas de su época, he podido ver en la BAV los siguientes documentos: en el *Ottob. Gr.* 260, ff. 17-29, una carta al cardenal "Emilio"; en el *Vat. Gr.* 1733, ff. 147-151, copia de cartas suyas al cardenal Giacomo Savelli y

(²¹) ASVat, Arch. Concist., Acta Misc. 18, f. 438.

(²²) ASVat, Arm. XLI, 39, n° 466.

(²³) ASVat, Arm. LII, 1, f. 310.

(²⁴) J. CARAFA, *De Gymnasio Romano et de eius professoribus ab Urbe condita usque ad haec tempora libri duo*, Romae 1751, p. 225, afirma que fue rector del Estudio durante los pontificados de Paulo III (1534-1549), Julio III (1550-1555), Pío IV (1559-1565) y Pío V (1566-1572), lo que no concuerda con el mencionado nombramiento. Sobre el Estudio en el s. XVI, cf. pp. 195-234. Cf. también F. M. RENAZZI, *Storia dell'Università degli Studi di Roma*, I, Roma 1803, p. 114; II, Roma 1804, pp. 92, 106, 114, 137, 147ss, 155-157; SPANO, *L'Università di Roma*, Roma 1935, p. 25.

(²⁵) M. E. COSENZA, *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists and of the World of Classical Scholarship in Italy, 1300-1800*, Boston 1962, vol. III, s.v. La edición de Polemón es la tercera, después de la *princeps* (París 1540) y la de Basilea (1544), cf. R. FOERSTER, *Scriptores physiognomici graeci et latini*, Stutgardiae et Lipsiae 1893, CXVIss. La edición de Teodoreto en 1547 concuerda con una breve noticia del mismo año que recoge G. MERCATI, *Cenni di A. del Monte e G. Lascaris sulle perdite della Biblioteca Vaticana nel sacco del 1527. Seguono alcune lettere del Lascaris*, en *Miscellanea Ceriani*, Milano 1910, pp. 607-632 (= G. MERCATI, *Opere minori*, III, Città del Vaticano 1937 [ST, 78], pp. 130-158), p. 629, n. 2, según la cual Peruschi defendía, con A. Láscaris y H. Lestarco, diversos pasajes de Teodoreto sobre la Eucaristía que a Sirleto no le parecían ortodoxos.

(²⁶) ASVat, AA Arm. I-XVIII, n° 3062.

(²⁷) Contraportada: "Camilli Peruschi Alaetrinensis episcopi de Deo liber imperfectus"; f. 1: "Camilli episcopi historia. Καμίλλου Περούσχου Ἰσιδώρου Ἀλλαιτριέων ἐπισκόπου, τοῦ τῆς Ῥωμαϊκῆς Ἀκαδημίας προστατεύοντος περὶ Θεοῦ βιβλίον".

de la correspondencia cruzada entre él y Manuel Provataris; en el *Vat. Gr.* 1902, f. 370, un epigrama en honor de Juan de Austria en versiones griega y latina, la primera de difícil lectura por el estado de conservación del papel; en el *Vat. Gr.* 1904, f. 111^r, una carta autógrafa a Provataris seguida de un epigrama de ocho versos⁽²⁸⁾; por último, en el *Vat. Gr.* 2124, f. 117, el borrador de una carta de Provataris a Peruschi y, al dorso, el de dos epigramas, uno de éste para aquél y otro probablemente de aquél a éste en respuesta del anterior⁽²⁹⁾. Finalmente, al menos en un manuscrito de la BAV es mencionado Peruschi como poseedor, el *Barb. Gr.* 160 (códice misceláneo con textos de gramática y retórica)⁽³⁰⁾. Por supuesto, no es de descartar que una futura descripción más detallada de los manuscritos aún pendientes de catalogar ofrezca novedades en este terreno, no sólo de códices que pertenecieron a Peruschi, sino de trabajos y cartas de su mano⁽³¹⁾.

§ 6. Por lo que hace al destinatario de la epístola, las noticias que tenemos sobre su persona son algo más precisas. Metrófanos III ocupó la sede ecuménica durante dos periodos, entre enero de 1565 y el 4 de mayo de 1572 (1^{er} patriarcado) y entre noviembre de 1579 y el 8 de agosto de 1580 (2^o patriarcado)⁽³²⁾. Había nacido en Constantinopla en 1517 y recibido una esmerada educación, que completó con una estancia en Atos, en la Gran Laura de S. Atanasio. En 1545 fue elegido metropolitano de Ce-

(28) CANART, *Les manuscrits*, p. 257.

(29) Así opina CANART, *Les manuscrits*, p. 188. La descripción de los mencionados documentos puede encontrarse en los catálogos correspondientes de las diversas colecciones de manuscritos de la BAV. Preparo su edición en un próximo trabajo.

(30) f. 44^v ἡ παροῦσα βίβλος ὑπάρχει τοῦ αἰδεσιμοτάτου κυρίου ἐπισκόπου Καμίλλου Περούσκου, τοῦ τῆς Ῥωμαϊκῆς Ἀκαδημίας προστατεύων (sic).

(31) Fuera de Roma, en la Biblioteca Ambrosiana de Milán se conserva un tratado manuscrito latino de Peruschi sobre la riqueza y la pobreza (*De divitiis et paupertate*), así como algunas cartas de su mano, cf. P. O. KRISTELLER, *Iter italicum*, I: *Italy, Agrigento to Novara*, London-Leiden 1965, p. 282, D 63 inf. y p. 305, O 239 sup.

(32) Sobre su vida y patriarcado puede consultarse la siguiente bibliografía: *Historia patriarchica*, en CRUSIUS, *Turcograeciae*, II, pp. 175-179; I. X. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΑΝΗΣ, *Μητροφάνης ὁ Γ', πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως*, en ΘΗΕ, τ. Η', Ἀθήναι 1966, cols. 1134-1136; Μ. Ι. ΓΕΔΕΩΝ, *Πατριαρχικοὶ πίνακες, ἐν Κωνσταντινουπόλει* 1890, pp. 515-518, 523-524; ΓΕΡΜΑΝΟΣ, *Συμβολή*, pp. 40-48; LE QUIEN, *Oriens christianus*, I, cols. 324-325; FEDALTO, *Hierarchia*, I, p. 10; CH. DE CLERO, *Le patriarche de Constantinople Métrophane III († 1580) et ses sympathies unionistes*, en *Mélanges offerts à Jean Dauvillier*, Toulouse 1979, pp. 193-206.

sarea (Capadocia) y, un año después, enviado por Dionisio II (1546-1555) a Venecia como exarco en compañía de Juan Zigomalás, su intérprete latino⁽³³⁾. El objetivo del viaje es controvertido: se ha dicho que fue enviado a resolver los conflictos internos de la Confraternidad griega de la ciudad, a recolectar limosnas para la Gran Iglesia, a negociar con las autoridades de la Serenísima la sumisión de sus súbditos griegos en territorios orientales a la sede de Constantinopla e, incluso, a tratar de la reunificación de las iglesias. Este último objetivo es mencionado por M. Crusius⁽³⁴⁾.

La figura de Metrófanes de Cesarea está estrechamente vinculada a la de Dionisio II⁽³⁵⁾. Las dos fuentes históricas principales del patriarca-

(³³) Natural de Nauplia, fue discípulo de Arsenio Apostolis, arzobispo unionista de Malvasía. Estudió en Padua, donde se ordenó sacerdote. Probablemente durante algún tiempo se ocupó de la iglesia de S. Jorge de los griegos en Venecia. En 1555 regresó a Nauplia y, posteriormente, fue llamado por el patriarca Ioasaf II a Constantinopla para regentar la cátedra de griego antiguo. Él y su hijo Teodosio, protonotario del patriarcado, fueron los portavoces de los teólogos luteranos de Tubinga en sus contactos con el patriarca Jeremías II a partir de 1575. Cf. LEGRAND, *Notice biographique*, p. 71ss. Sobre los contactos de los Zigomalás con Crusius, cf. M. PAVAN, *I corrispondenti greci di Martin Crusius e la conoscenza in Europa della Grecia nel XVI secolo*, en *Römische Historische Mitteilungen* 31 (1989), pp. 185-209: 197ss. M. CRUSIUS, *Turcograeciae*, IV, pp. 288-290, publica una carta de Metrófanes a Dionisio II escrita desde Ancona un 12 de mayo, sin indicación del año, en favor de Teodosio Zigomalás. Podría ser de 1547 – si suponemos que Metrófanes pasó por la ciudad en su viaje de Venecia a Roma – o de 1549 – cuando Metrófanes iba de regreso a Constantinopla –. Más difícil es que la carta sea de 1548, ya que en mayo de ese año se encontraba en Venecia. Cf. *infra* para todo ello.

(³⁴) *Turcograeciae*, II, p. 212: «de hoc Metrophane (qui est amplius LX annos natus) sic post alia mihi D. Gerlach 7. Mart. 1578. scripserat. Vir est humanissimus, simulque gravis: nec a nostris Ecclesiis animo alienus. Cumque olim Cesareae Metropolitam agens, Ecclesiam orientalem cum occidentali unire studeret: eius rei gratia Romam profectus: inde a Synodo clericorum et nobilium Constantinopoli habitus excommunicatus fuit. Attamen postea virtute sua ad Patriarchae honorem (quo propter suam doctrinam et prudentiam dignus erat) ascendit. Me saepius, se in urbe, et in vicina insula Chalce (ubi Monasterium S. Trinitati suis sumptibus aedificavit) invisentem: Testamentoque novo Graeco, pulcherrime excuso, donantem: humanissime semper accepit. Haec hactenus. Tandem vero (ut mihi 17. Ianuarii 1581. dominus Solomon Schuveickerus scripsit) hic Metrophanes XI. Augusti <15>80. mortuus est: et mox D. Hieremias, in Patriarchicam sublimitatem restitutus».

(³⁵) Cf. sobre él LE QUIEN, *Oriens christianus*, I, cols. 322-323; K. Δ. ΜΕΡΤΖΙΟΣ, *Πατριαρχικά ήτοι ανέκδοτοι πληροφορίες σχετικές προς τους πατριάρχες Κωνσταντινουπόλεως από το 1556 μέχρι το 1702*, Αθήναι, Ακαδημία Αθηνών, 1952; Τ. Α. ΓΡΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, en ΘΗΕ, τ. Ε', Αθήναι 1964, cols. 20-22; FEDALTO, *Hierarchia*, I, p. 10.

do de éste, la *Crónica* del Ps. Doroteo⁽³⁶⁾ y la *Historia del patriarcado Constantinopolitano*⁽³⁷⁾, mencionan los enfrentamientos internos y escándalos que lo agitaron, originados por su llegada al trono con el apoyo de tan sólo una parte del clero y del pueblo. El primer texto, más explícito, echa la culpa de las tribulaciones en el seno de la Gran Iglesia a Metrófanes, que habría convencido a Dionisio para que lo enviara a Roma a reunir limosnas y hablar con el papa sobre el bien de la Iglesia, pero, una vez allí, habría mostrado su sometimiento ante Paulo III, su adhesión al credo romano y su buena disposición para la Unión, todo ello no sólo en su nombre, sino también en el del patriarca⁽³⁸⁾. De ahí que, a su regreso, fuera acogido con recelo e, incluso, franca oposición por una parte del clero griego:

«...καὶ ἐμαθάν το οἱ Ῥωμαῖοι καὶ εἶχάν τον ὡς διάβολον. Καὶ ἀπέραςεν ἀπὸ τὰ Ἰωάννινα καὶ ἦλθεν εἰς τὸ Μετέωρον, καὶ κανεῖς δὲν τὸν εἶχε διὰ χριστιανόν, ἀλλὰ μήτε εἰς τὸ μοναστήρι τὸν ἀνέβασαν· ὑπῆγε γοῦν εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν καὶ ἐγινε σύγχυσις εἰς τὸν λαὸν πολλή...»

§ 7. Investigaciones más recientes, llevadas a cabo fundamentalmente en el seno del Instituto Helénico de Estudios Bizantinos y Postbizantinos de Venecia, presentan una imagen bien distinta de la que se tenía del viaje de Metrófanes hasta mediados del siglo pasado. En 1962 E. A. Zachariadou publicó una versión nueva de la *Crónica* del Ps. Doroteo, conservada en un manuscrito de Ann Arbor, que aportó datos históricos nuevos y una perspectiva diferente sobre el patriarcado de Dionisio II y el controvertido viaje de Metrófanes⁽³⁹⁾. De acuerdo con ella, una vez sosegados los ánimos tras la llegada al patriarcado de Dionisio, éste decidió enviar a Metrófanes con cartas suyas a Venecia para bendecir a los griegos de la ciudad y recolectar la limosna para la Gran Iglesia. Allí fue bien recibido, tanto por las autoridades venecianas como por la Confraternidad, en cuya iglesia predicó y celebró con notable éxito de

(36) Editada por primera vez en Venecia en 1631 bajo el título *Βιβλίον Ἱστορικόν*; cf. pp. 445-447 de la edición de 1805 para su patriarcado.

(37) *Historia patriarchica*, en CRUSIUS, *Turcograeciae*, II, pp. 166-169 (patriarcado de Dionisio II); posteriormente en I. BEKKER, *Historia politica et patriarchica Constantinopoleos*, Bonn 1849, pp. 173-179.

(38) Ésta es la opinión recogida por Χ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, *Σχέσεις ὀρθοδόξων καὶ λατίνων κατὰ τὸν ΙΣΤ΄ αἰῶνα*, en *Θεολογία* 25 (1925), pp. 89-112, 256-272, 289-306; 97-100; Α. Ε. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ, *Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ*, τ. Γ': *Τουρκοκρατία 1453-1669*, Θεσσαλονίκη 1968, pp. 181-183, y ΓΕΡΜΑΝΟΣ, *Συμβολή*.

(39) *Ἡ πατριαρχεία τοῦ Διονυσίου Β' σὲ μία παραλλαγή τοῦ ψευδο-Δωροθέου*, en *Θησαυρίσματα* 1 (1962), pp. 142-161.

público, incluso latino. Pasado un tiempo, probablemente en la primavera de 1547, emprendió su polémico viaje a Roma, en donde fue bien acogido por el papa, al que regaló una reliquia del protomártir S. Esteban, y por los cardenales, con los que se entretuvo en numerosas conversaciones. Así transcurrió un tiempo, hasta que, tras una segunda visita al papa, partió de regreso a Venecia.

Sobre el objetivo del viaje a Roma, la nueva versión del Ps. Doroteo no alberga dudas: Metrófanos habría intentado, con su presencia ante el papa, resolver los problemas que aquejaban a la comunidad griega de Venecia, bien por encargo del patriarca, bien de los propios miembros de la Confraternidad, si bien más adelante, por confesión del propio Metrófanos en Constantinopla (cf. *infra*), quedó en evidencia que la iniciativa partió de éstos. Así, pues, parece verosímil pensar que Metrófanos viajó a Venecia como exarco patriarcal para intentar mediar en los enfrentamientos internos existentes en el seno de la Confraternidad de S. Jorge y externos con las autoridades venecianas, tanto eclesiásticas como civiles. Su traslado a Roma habría sido una prolongación de su misión. Otra cuestión bien diferente es que, una vez en ella, se entrevistara dos veces con el papa, mantuviera conversaciones con los cardenales e, incluso, llegara a mostrar sus inclinaciones por la Unión, con alguna profesión de fe o algún gesto de sumisión al papado⁽⁴⁰⁾, sin que podamos precisar esto con exactitud. Es evidente, en cualquier caso, que Metrófanos perteneció a la facción del alto clero con menos sentimientos antilatinos.

§ 8. El enfrentamiento en el seno de la comunidad griega de Venecia había comenzado seis años antes, cuando en julio de 1540 había desaparecido de la iglesia de S. Jorge una venerada imagen de la Virgen donada por Ana Paleologina Notarás, de cuyo robo se acusó a uno de sus capellanes, Nicolás Trizento⁽⁴¹⁾. Éste, que había sido nombrado para el cargo poco antes, se había enajenado ya a buena parte de sus feligreses por las arbitrariedades y abusos que supuestamente cometía. Su osadía llegó a tal punto que, según parece, aprovechando la interrupción de las comunicaciones entre Constantinopla y Venecia a causa de la tercera guerra turco-veneciana (1537-1540), llegó a falsificar una carta patriar-

⁽⁴⁰⁾ Así opinan A. E. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ y X. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, *o.c.*

⁽⁴¹⁾ M. I. MANUSSACAS, *La comunità greca di Venezia e gli arcivescovi di Filadelfia*, en *La chiesa greca in Italia dall'VIII al XVI secolo*, Atti del Convegno Storico Interecclesiale (Bari apr.-magg. 1969), Padova 1973 (Italia sacra 20), pp. 45-87: 52ss.

cal por la que se perdonaba todos esos abusos cometidos en el desempeño de su cargo. De nada le sirvió, sin embargo, ya que poco después del robo los miembros de la Confraternidad lo depusieron a él y al otro capellán, Anastasio Pórfiro, y los acusaron ante el propio patriarca ecuménico Jeremías I que, por carta de julio de 1541, lo suspendía *a divinis* y le adelantaba la sentencia de excomunión, tanto a él como a quienes colaborasen con él, para caso de contumacia⁽⁴²⁾. La versión no coincide con la de las fuentes latinas, según las cuales los enemigos de Trizento se contarían entre los contrarios a la Unión de Florencia, que aprovecharían los privilegios concedidos por León X y Clemente VII (cf. *infra*) para rehuir cualquier norma eclesiástica que no hubiera emanado de Constantinopla⁽⁴³⁾.

No quedó ahí la cosa, sino que Trizento acudió a Roma en defensa de sus derechos y obtuvo de Paulo III una bula, expedida el 6 de marzo de 1542, de revocación de las anteriores de León X y Clemente VII, que habían otorgado a la comunidad griega de Venecia autonomía jerárquica en dependencia directa de la Sede Romana⁽⁴⁴⁾. Así, pues, a partir de entonces los párrocos de S. Jorge debían mostrar explícita adhesión a la Unión de Florencia y la iglesia quedaba sometida a la autoridad del nuncio papal y del patriarca de Venecia, que podían solicitar la intervención de las autoridades civiles para garantizar su sujeción dentro de los límites de la ortodoxia católica. Por resolución del 26 de mayo de 1542 el Senado de Venecia repuso a Trizento en su cargo e, incluso, exigió a Mateo Bárelis, uno de los dirigentes de la Confraternidad, que gestionara en Constantinopla ante el patriarca la revocación de la suspensión *a divinis* emitida el año anterior.

§ 9. Así estaban las cosas cuando Metrófanos llegó a Venecia, probablemente en diciembre de 1546. Al poco tiempo de llegar, escribió una carta a los miembros de la Confraternidad en la que otorgaba el perdón a quien proporcionara noticias sobre el paradero de la talla robada y, por el contrario, excomunicaba a quienes, teniendo alguna información,

(42) Editada por ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ, *Γράμματα*, nº 1.

(43) Sobre el punto de vista latino, expresado por los patriarcas de Venecia y los nuncios papales, cf. G. FEDALTO, *Ricerche storiche sulla posizione giuridica ed ecclesiastica dei Greci a Venezia nei secoli XV e XVI*, Firenze 1967, p. 77ss.

(44) Cf. Γ. Σ. ΠΛΟΥΜΙΔΗΣ, *Αἱ βουλλαι τῶν παπῶν περὶ τῶν Ἑλλήνων ὀρθοδόξων τῆς Βενετίας (1445-1782)*, en *Θησαυρίσματα* 7 (1970), pp. 228-271: relación de 24 bulas y breves papales relativos a la comunidad griega de Venecia, con indicación del lugar de edición. Publica, además, por vez primera nueve de estos documentos, hasta entonces inéditos, uno de los cuales es la mencionada bula de Paulo III.

la ocultaran⁽⁴⁵⁾. De nada sirvió el intento, ya que la imagen siguió sin aparecer, en vista de lo cual, según parece verosímil, emprendió el viaje a Roma para intentar regresar a la situación anterior al mencionado breve de marzo de 1542. Si no inmediatamente, sus gestiones surtieron efecto con el tiempo, ya que el 22 de junio de 1549 el propio Paulo III expedía una bula por la que volvía a derogar la suya anterior de 1542. Por entonces Metrófanes ya estaba de regreso en Constantinopla, tras pasar de nuevo por Venecia. Aquí lo encontramos en mayo de 1548, en la firma del acta de constitución de una sociedad editorial con Demetrio Marmareto, Basilio Bárelis y Silvestro Odino⁽⁴⁶⁾. La sociedad tan sólo editó tres títulos, ya que diversos problemas hicieron que se disolviera *de facto* apenas transcurrido año y medio de su constitución. Uno de ellos fue, precisamente, el regreso apresurado de Metrófanes en la primavera de 1549 a Constantinopla para defenderse de sus acusadores y apoyar a su protector, Dionisio II, en el trono ecuménico. Pero antes de abandonar Venecia, Metrófanes expidió un acta de nombramiento de comisionados que velaran por el cumplimiento de las medidas y reformas eclesiásticas que había introducido durante su estancia⁽⁴⁷⁾. Entre sus misiones estaban las de examinar el grado de legalidad o ilegalidad de los matrimonios que se concertaran, expulsar a los griegos que difamaran a los latinos, denunciar ante el nuncio papal en Venecia a los que desobedecieran las normas, examinar a los que llegaran haciéndose pasar por representantes del patriarca ecuménico o de otros altos eclesiásticos griegos y leer en público las cartas que llegaran del patriarcado de Constantinopla. Entre los cuatro comisionados nombrados por Metrófanes – dos laicos y dos eclesiásticos – estaba el polémico Trizento, y como garante supremo del cumplimiento de todo lo anterior, el párroco y canónigo de S. Pietro in Castello, Alejandro Ruggiero. Parece evidente que las medidas supusieron, no sólo la rehabilitación de Trizento en la Confraternidad, sino una estrecha relación con las autoridades eclesiás-

(45) ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ, *Γράμματα*, nº 2.

(46) Σ. Ε. ΚΑΚΛΑΜΑΝΗΣ, *Τρεις πρώτες εκδόσεις (1548-1549) από το τυπογραφείο του Βασιλείου Βάρελη και ο Μητροφάνης Καισαρείας*, en *Θησαυρίσματα* 20 (1990), pp. 218-252: 221ss.

(47) Μ. Ι. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ, *Ἐπιτροπικὸν Μητροφάνους Καισαρείας πατριαρχικοῦ ἐξάρχου εἰς Βενετίαν (1549)*, en *Θησαυρίσματα* 11 (1974), pp. 7-20, edita las dos versiones conocidas del documento, una griega del 6.V.1549 y otra italiana de casi un mes después.

ticas latinas, probablemente cuando la expedición de la bula antes mencionada se daba ya por hecha.

§ 10. No sabemos con seguridad cuándo abandonó Metrófanes Venecia, pero probablemente poco después de la fecha del documento anterior. La versión de Ann Arbor del Ps. Doroteo afirma claramente que el motivo del apresurado regreso fue la noticia de la renuncia de Dionisio II al trono ecuménico como consecuencia de la estancia de Metrófanes en Roma. Según ella, habría sido el metropolitano Doroteo de Nauplia – para el que tiene durísimas palabras – quien, enterado de los hechos, habría reanudado la persecución contra Dionisio con ayuda de sus antiguos enemigos, proclamando que había firmado la Unión y sometido a Roma la Gran Iglesia. La consecuencia de todo ello fue la excomunión sinodal, tanto del patriarca como de su exarco, según unos, en noviembre de 1547⁽⁴⁸⁾, según otros, en 1548⁽⁴⁹⁾. A Dionisio no le quedó otra salida que firmar su renuncia, que debía hacer efectiva en un plazo no superior a seis meses. Cuando Metrófanes llegó a Constantinopla, nada pudo hacer para aclarar la situación, pues la renuncia ya estaba rubricada. Pasado el plazo de los seis meses, cuando ésta se hizo efectiva, el alto clero se reunió para nombrar sucesor, pero, como no llegaron a un acuerdo, decidieron interrogar a Dionisio sobre el carácter voluntario o forzado de su renuncia y sobre la iniciativa del viaje de Metrófanes a Roma. Cuando quedó claro que ésta había partido de la Confraternidad griega de Venecia, el sínodo perdonó a Dionisio y lo repuso en el patriarcado, pero a Metrófanes lo depuso de su sede de Cesarea por haberse presentado ante el papa. Años después, sin que la Crónica precise cuándo, también Metrófanes fue perdonado a iniciativa del patriarca, si bien, dado que su antigua sede entre tanto había sido provista, le concedió la metrópolis de Paronaxia como exarco suyo. En este cargo es mencionado por Teonás de Paronaxia en una carta dirigida al tesorero y al secretario general de este arzobispado, probablemente del año 1553⁽⁵⁰⁾.

(48) LEGRAND, *Notice biographique*, pp. 150-154.

(49) Así lo afirma CRUSIUS, *Turcograeciae*, IV, p. 290: «Hunc Patriarcham Dionysium invenio, 1548. excommunicatum fuisse: cum propter alia, tum propter ipsum Metrophanem, ad Latinos missum: qui eis assentatus fuerit, unionis Ecclesiarum faciendae causa: λειτουργίαν καὶ χειροτονίαν, ἐν τε τῇ Βενετίᾳ, καὶ ἐν Ἀγκῶνι, καὶ ἀλλαχοῦ, ἐκτελεκῶς (sic): καὶ ἐν Ῥώμῃ, τῷ αἵρεσιάρχῃ πάπῃ ἐνωθείς. Sed absolutus fuit Dionysius: quod se inscio, Metrophanem petiisse Romam diceret».

(50) Así lo piensa Π. Γ. ΖΕΡΛΕΝΤΗΣ, *Γράμματα τῶν τελευταίων φράγκων δουκῶν*

A pesar del escándalo que supuso su viaje a Roma, con el paso de los años Metrófanos logró hacerse, en enero de 1565, con el trono patriarcal, apoyado por los círculos más influyentes y poderosos de la comunidad griega de Constantinopla y, entre ellos, por el todopoderoso Miguel Cantacuceno, apodado "Şeytanoğlu" ('hijo de Satán')⁽⁵¹⁾. En mayo de 1572, sin embargo, fue depuesto de la sede ecuménica, según su propio testimonio porque como metropolitano de Cesarea había mostrado sumisión al papa. Así lo afirma en una carta que escribió a Gregorio XIII en septiembre de 1577 desde la isla de Calce, a la que se había retirado tras su expulsión del trono, en la que le pide una ayuda económica para remediar la pobreza en la que vivían él y los 40 monjes del monasterio de la Santísima Trinidad de la isla⁽⁵²⁾. Del 1 de julio de 1578 es una carta de consuelo de M. Crusius a Metrófanos por su destitución patriarcal⁽⁵³⁾.

τοῦ Αἰγαίου Πελάγους 1438-1656. Ἰωσήφ Νάκης Ἰουδαῖος Δοῦξ τοῦ Αἰγαίου Πελάγους 1566-1579. Τὸ σαντζάκ τῶν νήσων Νάξου, Ἄνδρου, Πάρου, Σαντορίνης, Μήλου, Σύρας 1579-1621, Ἑρμούπολις 1924, pp. 67-69. Anteriormente había sido editada por CRUSIUS, *Turcograeciae*, III, pp. 267-268. En 1559 Teonás sucedió a Metrófanos como exarco para los territorios griegos bajo dominio franco y en 1560 fue nombrado metropolitano de Tesalónica, cf. A. ΓΛΑΒΙΝΑΣ, *Θεωνᾶς Β' ὁ ἀπὸ Παροναξίας μητροπολίτης Θεσσαλονίκης*, en *Γρηγόριος Παλαμᾶς* 56 (1973), pp. 233-248; B. J. SLOT, *Archipelagus turbatus. Les Cyclades entre colonisation latine et occupation ottomane c. 1500-1718*, Istanbul 1982, I, p. 81.

(⁵¹) CRUSIUS, *Turcograeciae*, IV, p. 290: «Tandem, per Michaelēm Cantacuzenum Metrophanes factus est Patriarcha [...] Caesareae Metropolitā ὑπέρτιμος τῶν ὑπερτίμων erat, καὶ ἐξαρχος πάσης Ἀνατολῆς. Habebat 8. Episcopatus. Nunc vero nullum».

(⁵²) Conservada en el *Vat. Gr.* 2124, f. 5, fue publicada en primera instancia por E. A. SCHELSTRATE, *Acta orientalis ecclesiae cum Lutheri haeresi...*, Romae 1739, pp. 234-236, y, más recientemente, por G. HOFMANN, *Patriarchen von Konstantinopel. Kleine Quellenbeiträge zur Unionsgeschichte*, en *Orientalia Christiana* 32 (1933), pp. 5-39: 12-14. La carta está fechada, según la transcripción de Hofmann, el año 7086 de la creación, que transcurrió entre el 1.IX.1577 y el 31.VIII.1578, por lo que sería de septiembre de 1577, no de 1578 como afirma su editor. En la BAV he podido ver, al menos, otras dos cartas relacionadas con Metrófanos: una que le dirigió el cretense Manuel Cartofilakas, en el *Barb. Gr.* 229, f. 4, y en el *Ottob. Gr.* 75, ff. 109^r-110^r, una carta pastoral de Metrófanos de agosto de 1565 en la que, a petición de Jorge Damalás, fija las condiciones del matrimonio canónico válido. Estos dos textos serán también objeto de una futura publicación.

(⁵³) CRUSIUS, *Turcograeciae*, VII, pp. 475-478. En las notas (p. 512) afirma que Metrófanos había fundado el monasterio de la Santísima Trinidad y reunido en él una rica biblioteca, según testimonio de S. Gerlach en un par de cartas escritas a

§ 11. Por lo que respecta a la actividad antiotomana de Metrófanes, parece verosímil que fuera él el metropolitano de Capadocia que llevó de Constantinopla una carta del rey de Iberia – probablemente del monarca kartvelio Luarsab I (1534-1558)⁽⁵⁴⁾ –, fechada en 1548, y otra del patriarca ecuménico al obispo de Modón, que a su vez las remitió a las autoridades españolas, cartas en las que se contenía una propuesta al emperador para una actuación conjunta contra la Puerta por oriente y occidente⁽⁵⁵⁾. En vísperas de la Liga Santa (1571-1573) y de la batalla de Lepanto, Metrófanes estuvo implicado en sendas empresas antiturcas presentadas a españoles y venecianos. Su nombre aparece envuelto en las propuestas que hizo en Madrid, en 1569, el caballero de la Orden de Malta de origen corfiota Juan Barelli (Ἰωάννης Βάρελης). La empresa que ofreció no era en realidad suya, sino conjunta del antiguo gran maestre de Malta Parisot de la Valette († 1568) y del clérigo rodíota, afincado en Mesina, Juan Accidas. En ella estaban implicados, además de Metrófanes, dos renegados constantinopolitanos – unos de ellos, Mustafá Lampudis, con un alto cargo en el atarazanal – y el noble moraíta Nicolás Tsernotás⁽⁵⁶⁾. Comprendía tres acciones espectaculares: el incendio del atarazanal, el envenenamiento del hijo del sultán y la toma de una o varias plazas en el Peloponeso con ayuda de sus habitantes y de los caballeros de Malta. En enero de 1570 Barelli y Accidas salieron de Sicilia a Creta con cartas para los renegados, el patriarca y Nicolás Tsernotás, en las que se les agradecía su buena disposición y se les exhortaba a perseverar en el servicio del rey de España. Diversos inconvenientes hicieron que el viaje fracasara y que los hombres que Barelli y Accidas enviaron de Creta a Constantinopla sólo pudieran entrevistarse con los renegados, pero no con el patriarca, que se encontraba de viaje por el Peloponeso, Epiro y Macedonia. Barelli continuó con sus planes después de la victoria de Lepanto, pero ya no con la implicación de Metrófanes, que fue depuesto de su cargo en mayo de 1572⁽⁵⁷⁾.

Crusius en septiembre y diciembre de 1577. El catálogo de ésta se conserva en un ms. de Tubinga, el Mb37, ff. 41-45, y fue editado por LEGRAND, *Notice biographique*, pp. 139-152.

(54) Así opinan L. GIL-I. M. TABAGUA, *Fuentes para la historia de Georgia en bibliotecas y archivos españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid, Ed. Complutense, p. 22.

(55) La noticia está en una relación de peticiones del obispo de Modón publicada parcialmente por GIL-TABAGUA, *Fuentes cit.*, pp. 191-192, doc. n° 3.

(56) Cf. ΧΑΣΙΩΤΗΣ, *Οἱ Ἕλληνες*, pp. 48-76.

(57) Cf. J. M. FLORISTÁN, *Felipe II y la empresa de Grecia tras Lepanto (1571-1578)*, en *Erytheia* 15 (1994), pp. 154-190.

También en 1570, Metrófanes fue tentado por la Serenísima, primero a través de Manuel Glinzunio, más tarde con otro enviado cuyo nombre desconocemos, para que hiciera valer su autoridad sobre clérigos y laicos de la Morea con vistas a un levantamiento cuando se presentara allí la armada cristiana. La propuesta veneciana al patriarca no halló respuesta, probablemente porque, como en el caso de la embajada española de Barelli, se encontraba ausente de Constantinopla cuando llegaron los enviados venecianos. A comienzos de febrero de 1572, Venecia intentó una vez más implicar a Metrófanes en actividades contra la Puerta, aduciendo la firma de la Liga Santa y la victoria naval de 1571. La deposición del patriarca de su cargo hizo, sin embargo, que pocos meses después tuvieran que volver a intentarlo con su sucesor Jeremías II Trano (1^{er} patriarcado, mayo 1572-1579)⁽⁵⁸⁾.

A este respecto, no cabe descartar que fuera el propio Barelli el portador de la epístola de Camilo Peruschi que edito. En carta a Felipe II del 22 de junio de 1573 el embajador español en Roma, Juan de Zúñiga, afirma que Barelli fue a Constantinopla en 1569 para comprobar si allí se hacían preparativos para socorrer a los moriscos sublevados en las Alpujarras (Granada)⁽⁵⁹⁾. El viaje fue rápido, porque en otoño de 1569 se encontraba ya de regreso en la corte de Madrid presentando la propuesta de la empresa arriba mencionada. Es posible, pues, que fuera él el encargado de llevar la carta en este viaje relámpago, lo que cuadra bien con la "prisa del portador" a la que alude Peruschi en el texto (p. 206, 17s.). Teniendo en cuenta que éste está datado el último día del mes de targelión (penúltimo del calendario ático, ca. mediados de mayo-miados de junio), la fecha de mediados de junio daría margen suficiente para viajar desde Roma a Constantinopla y estar de regreso en Madrid a comienzos de noviembre.

§ 12. El texto comienza con un canto al poder de la inteligencia humana para alcanzar el conocimiento de Dios, que manifiesta su poder a través de signos naturales, como ponen de manifiesto diversos ejemplos extraídos del Antiguo Testamento. Con ellos Peruschi quiere resaltar la disposición generosa de la gracia divina cuando se acude a ella a través de la puerta que es Cristo, lo que le da pie para extenderse, también de

(⁵⁸) Sobre los intentos de implicar a Metrófanes por parte de los venecianos a propuesta de Gregorio Malaxós, cf. ΧΑΣΙΩΤΗΣ, *Oí Έλληνες*, pp. 124-134.

(⁵⁹) Carta publicada en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, t. 102, p. 179.

la mano de referencias bíblicas, sobre su poder mediador. Seguidamente reflexiona sobre la utilidad de la lengua como medio de transmisión de lo alcanzado por el pensamiento, pues aunque las lenguas sean muchas, el poder de la inteligencia que se manifiesta a través de ellas es común. Para ejemplificar esa concordancia aduce una serie de consideraciones sobre la armonía musical de base cuatro, de la mano de pasajes de Aristóxeno y Filón de Alejandría. Concluye esta primera parte con una exhortación a un entendimiento limpio y sereno, abierto a las enseñanzas de los más prudentes y sabios en materia divina.

La segunda parte comienza con la presentación de Peruschi. De antiguo linaje romano, afirma que durante un tiempo buscó maestros de los que recibir enseñanzas acordes con las Sagradas Escrituras, pero como no los encontrara, decidió acudir a los libros. Comenzó con diversas lenguas antiguas y modernas, como el hebreo, egipcio, italiano, español, francés, etc., pero como no hallara en ellas nada de valor, ni en el ámbito de lo profano ni en el de lo sacro, decidió consagrarse al estudio del latín y griego. Pese a su origen romano, decidió concentrar sus esfuerzos en esta última lengua, tras comprobar que el latín nada ofrecía que no hubiera sido tomado del griego por imitación o traducción. A partir de ahí se extiende en una larga enumeración, por géneros, de autores de la literatura griega – padres de la Iglesia, filósofos, médicos, matemáticos, oradores y rétores, comediógrafos, trágicos, poetas épicos y líricos e historiadores –, cuyas obras hemos de suponer se contaran entre las lecturas de su formación académica.

Comienza la tercera parte de la carta con una enumeración de los campos de su curiosidad intelectual: Dios – sobre el que afirma haber escrito un tratado en griego⁽⁶⁰⁾ –, el alma, las fuerzas de la naturaleza, la verdad matemática, la retórica y poética y la historia, todo ello con vistas a alcanzar un mejor conocimiento de los mandamientos divinos. En un alarde de humildad confiesa que, si no alcanzó sus objetivos de manera suficiente, se ha debido a la dureza de su entendimiento y no a la lengua griega, cuyas virtudes alaba. A continuación divaga sobre el progreso continuo del pensamiento a través de la escritura. El mismo Dios, consciente de su valor, entregó a Moisés sus diez mandamientos grabados con su dedo. Luego se extiende en consideraciones sobre las figuras de Eva, Rebeca y María como imagen de los tres niveles de conocimiento, el físico, el metafísico y el teológico respectivamente. Concluye la

(⁶⁰) Cf. *supra*, § 5 y n. 27.

carta con una *petitio benevolentiae* por el estilo empleado, alejado del de los autores antiguos, lo que le da pie para introducir una nueva lista de nombres con sus características lingüísticas y literarias más destacadas, que a él le faltan. Así nos enteramos de que la llaneza del texto – quizás, mejor, su falta de estructura y su abigarramiento – fue debida a la prisa que tenía el portador de la carta por salir de Roma: Peruschi se siente deudor del Helenismo por la formación recibida y, profundamente agradecido, ha querido ofrecer a uno de sus más destacados representantes una muestra de los conocimientos alcanzados con sus lecturas, aunque sea a vuela pluma.

Universidad Complutense (Madrid)

José M. FLORISTÁN

CAMILLI PERUSCI ISIDORI, ALATRINENSIS EPISCOPI
AC STUDII ROMANI RECTORIS, EPISTULA GRAECA
AD METROPHANEM III PATRIARCHAM
CONSTANTINOPOLITANUM

1.108r Καμίλλος Πέρουσχος ὁ Ἰσίδωρος, ὁ τῶν Ἀλετριέων ἐπίσκοπος, τῆς Ῥωμαϊκῆς Ἀκαδημίας προστατεύων, τῷ παναγιωτάτῳ δεσπότῃ καὶ οἰκουμενικῷ π(ατ)ριάρχῃ τῆς Κωνσταντινουπόλεως Μητροφάνῃ χαίρειν.

Πολλὰ κατεχαρίσατο ὁ Θε(ο)ς τῇ ἀνθρωπίνῃ φύσει ἀγαθὰ καὶ
5 ὠφέλιμα, τὴν διάνοιαν, τὴν κρίσιν καὶ τὴν γνῶσιν τοῦ Θε(ο)ῦ, ἐπὶ τοῖς
ἄλλοις πάντων ἀμείνονα. ἅπερ, ὅταν ἤκιστ' ἀποστρέφονται διὰ τιν' ἐπ-
ηρείαν, τέρπουσιν καὶ εὐφραίνουσι λίαν, ἀντιδιακρίνοντα τὰ πονηρὰ ἀπὸ
τῶν ἀγαθῶν, τὴν τοῦ Θε(ο)ῦ δόξαν ἐγνωκότα ἦν ἀπέδειξεν ἡμῖν ἐκεῖνος διὰ
τῶν γνωστῶν τῇ ἡμετέρᾳ φύσει καὶ οὐ δι' ἄλλοτρίων, ὅπως ἂν μηδε^{1.108v}μίαν
10 δυνάμεθα σκέψιν ἐπιφέρειν. διὰ τοῦτο λέγεται τοὺς οὐ(ρα)νοὺς διηγείσθαι
δόξαν Θε(ο)ῦ· ἔργα γὰρ ὑπάρχουσιν τῶν χειρῶν αὐτοῦ καὶ ἀπὸ τῆς λαμ-
πρότητος καὶ ὠραιότητος ἐκείνων γινώσκομεν τὴν δύναμιν αὐτοῦ, ὥσπερ
<οἱ> οἰκίαν ὀρῶντες ἐπισκέπτονται τὴν τοῦ οἰκοδομήσαντος τέχνην, καὶ
ἀπὸ τοῦ πράγματος τὴν τοῦ πράξαντος ἐπιμέλειαν καὶ ἀκρίβειαν, καὶ τὴν
15 αἰτίαν ἀπὸ τοῦ αἰτιατοῦ μαρτάνουσι εἰδότες. καίτοι γε οἱ οὐ(ρα)νοὶ τοὺς
προφήτας καὶ τοὺς τὰ θεῖα γράψαντας καὶ διηγησαμένους δηλοῦσιν· παρα-
βάλλονται γὰρ οἱ εὐμαθεῖς ἐπιστήμονες καὶ ἔμπνευστοι ἐκείνοις, ἐπειδὴ
ὥσπερ ἐκεῖνοι ^{1.109r} φωτίσαντες φῶς τοῖς ἄλλοις παρέχουσι, οὕτως καὶ ὁ τῶν
σοφῶν νοῦς λαμπρυνόμενος διασαφηνίζει τοῖς ἄλλοις τὰ ἐκείνοις μὴ
20 γνωσθέντα. καὶ τοῦτο ποιοῦσιν πολλοῖς δῆτα τρόποις· γραφαῖς, ἐπαγγε-
λίαις, τῶν ἡθῶν τῶν ἰδίων παραδείγματι καὶ τῇ τοῦ βίου ἀσκήσει, καὶ
σημείοις καὶ τέρασιν, οἷς ἠθέλεν ὁ Θε(ο)ς ἔτι τὴν ἑαυτοῦ δύναμιν καὶ δό-
ξαν ἐπιφαίνειν συγχωρήσας διὰ τινων φυσικῶν ὀργάνων τερατουργῆσαι, ὥς
ἂν μὴ ἄλλα παρέχων ὄργανα δυσχερὲς καὶ δυσνόητον ἐργάζεται τὸ τέρας

10-11 τοὺς οὐρανοὺς διηγείσθαι δόξαν Θεοῦ: Ps 18,2

1 Ἀλετριέων: Ἀλαι- ms. | 3 Μητροφάνῃ: -φάνη ms. | 8 ἦν: ἦν ms. | 12 γινώσκο-
μεν: -κωμεν ms. | 12 δύναμιν: -μην ms. | 13 οἰκίαν: -κείαν ms. ἐπισκέπτονται:
-τωνται ms. | 20-21 ἐπαγγελίαις: ἐπ' ἀγγελίαις ms. | 21 ἀσκήσει: ἀσκεΐση ms. | 22
δύναμιν: -μην ms. | 23 τερατουργῆσαι corr: τερατουργῆσαν ms.

καὶ ὅπως ἂν μὴ ἀνατρέψῃται τὴν ἣν αὐτὸς ὠκοδόμησεν φύσιν. καὶ διὰ τοῦ-
 το συνεχωρήθη ¹¹⁰⁹ τῷ Μωϋσῇ μετατρέπειν τὴν ῥάβδον εἰς ὄφιν· τὰ ὄργα-
 να ἦσαν φυσικά, ἡ τροπὴ δὲ παρὰ φύσιν εἰς θαῦμα τοῦ πραχθέντος. ἡ βάτος,
 ἥπερ ἐστὶν εἶδος ξύλου, οὐ κατεκαίετο φλεγόμενη καὶ ὁ λάρναξ ὁ ξύλινος
 5 τοῦ Νῶε οὐ κατεποντίσθη ἐν τοσαύτῃ ἀφθονίᾳ τῶν ὑδάτων, ἀλλὰ διέσωσεν
 ἅπαντα τὰ ἐμβληθέντα. καὶ ἡ τοῦ Μωϋσέως ῥάβδος πάλιν πολλὴν ὑδάτων
 εὐθηνείαν πεποίηκεν κρούσασα τὴν πέτραν, δι' ἣν οὐ μόνον ἐτερατούργη-
 σεν ὁ προφήτης, Θεοῦ χάριν αὐτῷ χορηγήσαντος, ἀλλ' ἐτι καὶ μετ' ἐκείνης
 ἐνέδειξεν ἡμῖν τὰς τοῦ Θεοῦ χάριτας εὐτρεπισμένας ὑπάρχειν, ὅταν
 10 κρούσωμεν τὴν θύραν φανε¹¹¹⁰ρωθεῖσαν ἡμῖν ὑπὸ τοῦ Χριστοῦ. αὐτὸς γὰρ
 καὶ θύρα ἐστὶ καὶ πέτρα, πέτρα συσταθεῖσα ἐπὶ τῇ κορυφῇ τῆς γωνίας, αἴ-
 ρουσα τὴν κορυφὴν διὰ τὴν ὀφειλομένην τιμὴν, κρουσθεῖσα ὑπὸ τῆς ῥά-
 βδου τῶν ἡμετέρων εὐχῶν, ὑπὸ τῆς ῥάβδου τῆς μαστίξεως τῶν ἡμετέρων
 μετανοιῶν, ὑπὸ τῆς ῥάβδου τῶν ἡμετέρων ἱκετεύσεων. οὐκ ἀνοίγεται ἡ θύ-
 15 ρα ἐκείνη μετὰ σιδηρῶν κλειδῶν ἢ διὰ τῆς πελέκεως ἀνασπαράττεται, ἀλλὰ
 τῇ ῥάβδῳ, οὐ τῆς συκῆς ἧς κατηράσατο ὁ Χ(ριστὸς) ὁπώρας ἐν αὐτῇ οὐχ
 εὐρών, ἀλλὰ τῆς κέδρου τῆς ἐπαιρομένης ἐν Λιβάνῳ τῆς ἀσήπτου, εὐω-
 δίαν καὶ ἀγαθοὺς καρποὺς τῆς ὠραιότη¹¹¹¹τος καὶ ἡδύτητος αὐτῆς ἐν παν-
 τὶ καιρῷ ἐπιφερούσης, βιαζούσης ταῖς ἀγαθωσύναις τὰς πύλας τοῦ οὐ(ρα)-

2 μετατρέπειν τὴν ῥάβδον εἰς ὄφιν: Ex 4,1-5 | 3-4 ἡ βάτος... οὐ κατεκαίετο φλε-
 γόμενη: Ex 3,1ss | 4-5 ὁ λάρναξ ὁ ξύλινος τοῦ Νῶε κτλ.: Gen 6-7 | 6-7 ἡ τοῦ Μωϋ-
 σέως ῥάβδος... κρούσασα τὴν πέτραν: Ex 17,6 | 11 θύρα: cf. Jn 10,9 ἐγώ εἰμι ἡ θύρα
 πέτρα: cf. 1Co 10,4 ἡ πέτρα δὲ ἦν ὁ Χριστός ἐπὶ τῇ κορυφῇ τῆς γωνίας: cf. Ps 117,22
 λίθον, ὃν ἀπεδοκίμασαν οἱ οἰκοδομοῦντες, οὗτος ἐγενήθη εἰς κεφαλὴν γωνίας (*id.*
 Mt 21,42; Mc 12,10; Lc 20,17; 1Pt 2,7-8) | 16 τῆς συκῆς ἧς κατηράσατο ὁ Χριστός:
 Mt 21,19, Mc 11,13-14 | 17 τῆς κέδρου τῆς... ἐν Λιβάνῳ: cf. Regn III,5,13; IV,14,9;
 Par II,25,18; Ps 36,35; 91,13 | 17 ἀσήπτου: cf. Ex 25,5; 10; 13; 28; 26,15; 27,1; 30,1;
 5; 35,7; 24; cf. Thdt. *In Cant.*, PG 81, col. 164B κέδρον δὲ καλεῖ τὴν ἀνθρωπείαν, ὡς
 σηπεδόνα τῆς ἁμαρτίας οὐ δεξαμένην· ἀσηπτος γὰρ ἐν ξύλοις ἡ κέδρος

1 ἣν: ἣν ms. ὠκοδόμησεν: ὠκο- ms. | 3 ἦσαν: εἶσαν ms. | 5 τοσαύτη ἀφθονία: το-
 σαύτη ἀφθονία ms. | 7 εὐθηνείαν: ἐφθύνειαν ms. | 14 ἱκετεύσεων: ἡκετεύσεων ms. |
 16 αὐτῇ: αὐτῇ ms. | 17 ἐπαιρομένης: ἐπερομένης ms. ἀσήπτου: ἀσύπτου ms. | 19
 ἀγαθωσύναις: ἀγαθοσύναις ms.

νοῦ διὰ τὴν εὐνοίαν καὶ χάριν τοῦ ποιήσαντος τὸν κόσμον· ῥάβδου οὐκ ἐν-
 νοουμένης τοῦ ξύλου τοῦ ποιήσαντος πεπτωκέναι τὴν πρώτην γυναῖκα,
 ἀλλὰ τοῦ ξύλου τοῦ ποιήσαντος δοξάζεσθαι τὴν παρθένον. πέτραν δὲ ἐπι-
 σταθεῖσαν ἐπὶ τῇ γωνίᾳ τύπτει, γωνίαν στερεότητος, γωνίαν εὐμορφίας,
 5 γωνίαν σφίγγουσιν καὶ ἐπικρατοῦσιν πᾶν τὸ μέγαρον, γωνίαν ἐπὶ τῇ διόδῳ
 προσταθεῖσαν καὶ τὰ δεξιὰ καὶ τὰ ἀριστερὰ ἀποδεικνύουσιν, ἀριστερὰ μὲν
 πρὸς τὸ φυλάττειν αὐτὰ καὶ ἐκ¹¹¹φεύγειν, δεξιὰ δὲ πρὸς τὸ εἰς αὐτὰ διεισ-
 δύνειν καὶ εἰς αὐτὰ εἰσβάλλειν, γωνίαν ἐπὶ τῇ ἀρχῇ τοῦ οἰκοδομήματος μέ-
 νουσιν διὰ τοὺς ἀρχομένους ἐργάζεσθαι τὰ ὑπάρχοντα ἐπὶ τῇ ἀρχῇ ἐκείνῃ,
 10 ἣν ὁ λόγος πεποίηκεν καὶ ἐν ᾗ πάντα πεποίηκεν ὁ Θεός, γωνίαν τέλους
 διὰ τὸ πάντας εἰς αὐτὸν ἐπιβλέπειν καὶ αὐτοῦ ἐφίεσθαι Χ(ριστο)ῦ, δηλαδὴ
 ὡς πάντων ἀρχὴ καὶ τέλος ὑπάρχει, γωνίαν ἀρχῆς τοῖς ἀρξαμένοις ἀ-
 π' αὐτῆς, γωνίαν τέλους τοῖς ἐπιτελοῦσιν εἰς αὐτήν. τέρατα μὲν οὕτως
 συγχωρήσαντος τοῦ Θεοῦ, ἐνεδείξατο πῶς ἡ αὐτοῦ χάρις διαπραγματεύε-
 15 ται ἐν ἡμῖν ἔτι καὶ ὑπὲρ τὴν δύναμιν τῆς φύσεως ¹¹² ἣν αὐτὸς ἐκτήσατο διὰ
 τὴν ἰδίαν δόξαν καὶ ἀν(θρώπ)ου ὠφέλειαν, ἐνίστε διὰ πυρός, ἐνίστε δι' ὕδα-
 τος, ἐνίστε δι' αἲρος καὶ νεφελῶν, ἐνίστε διὰ γῆς καὶ χασμάτων [καὶ
 ἀκαθάρτων] καὶ σεισμῶν, ἐνίστε δι' ἀστέρων, ἐνίστε δι' ἀνθρωπίνων
 σωμάτων, καὶ ζώντων καὶ τεθνηκότων, ἐνίστε διὰ ψυχῶν καὶ πνευμάτων,
 20 καὶ ἀκαθάρτων καὶ καθαρῶν, ἐνίστε ἔτι δι' ἀλόγων ζώων ἀφιέντος τερα-
 τουργεῖν τοὺς ἀξίους τῆς ἑαυτοῦ εὐνοίας καὶ χάριτος. ἀλλ' ὅπως ἂν οἱοί τε
 ὧσιν οἱ ἀν(θρώπ)οι οὐ μόνον διὰ τὸ ἴδιον πνεῦμα ἀνεγείρεσθαι πρὸς τὴν
 γνῶσιν τῆς ἐκείνου μεγαλειότητος, ἀλλ' ἔτι καὶ ¹¹² μνήμην φυλάττειν καὶ
 σφῆζειν τὸν θησαυρὸν τῆς γνώσεως ἐκείνου ἐπὶ τῷ ᾧ οἰκοδομημένῳ ὑπ' αὐτοῦ
 25 πρυτανεῖω, διεσαφήνισεν ἡμῖν τὰ καλὰ διὰ τῆς γλώττης τῶν ἁγίων καὶ διὰ

2 τοῦ ξύλου τοῦ ποιήσαντος πεπτωκέναι: Gen 2,9 | 12 ἀρχὴ καὶ τέλος: cf. Ap 21,6; 22,13: ἐγὼ εἰμι... ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος

5 σφίγγουσιν: σφίγκουσιν ms. ἐπὶ τῇ διόδῳ: ἐπιτηδιόδῳ ms. 7-8 διεισδύνειν: διῖσδίνην ms. | 10 ἣν: ἣν ms. | 11 αὐτὸν corr.: αὐτοὺς ms. δηλαδὴ: διλαδῆ ms. | 12-13 ἀπ' αὐτῆς: ἀπ' αὐτοῖς ms. | 14 συγχωρήσαντος corr.: -ντας ms. | 18 σεισμῶν: συσμῶν ms. | 20 ζώων: ζώνων ms. | 21-22 οἱοί τε ὧσιν: οἴητε ὧσιν ms. | 24 σφῆζειν: σῶζειν ms. ᾧ οἰκοδομημένῳ: ὠκοδομημένῳ ms. | 25 πρυτανεῖω: πρυτανίῳ ms.

τῶν ἱερῶν γραφῶν, διαμερίσας τὰς γλώττας εἰς διάφορα ἰδιώματα διὰ τὴν χαύνωσιν τῆς ὑπερηφα[ν]νίας, ἐάσας δὲ τοῦ νοῦ τὴν δύναμιν πρὸς τὸ ἐνστάζειν τῇ γλώττῃ τὸ πν(ευματ)ικῶς ἀπ' αὐτοῦ διυλισθὲν καὶ ὑπ' αὐτῆς ἀναδεχθὲν καὶ τοῖς ἄλλοις εἰς σαφήνειαν τοῦ συλληφθέντος ἐν αὐτῷ ἀναφαινόμενον. καὶ οὗτός ἐστιν ὁ οὐ(ρα)νὸς ὁ δεικνύων τὴν αὐτοῦ δόξαν πρὸς ὃν
 5 ἀτενίζει ὁ ἡμέτερος νοῦς, ^{112v} ὃς φροντίζει καὶ διασκέπτεται πρεπόντως καὶ ἔπειτα διασαφηνίζει διὰ τῆς γλώττης, ὥσπερ τὰ βιβλία παραβαλλόμενα τῷ στερεώματι τῷ ἔχοντι πολλὰ καὶ διάφορα ἄστρα καὶ ποικιλό(μ)μορφα, ὥσπερ τὰ γράμματα τὰ ἐπὶ τοῖς βιβλίοις ἀναγεγραμμένα διαφανεροῦσιν καὶ
 10 δεικνύουσιν ἡμῖν ἔτι τὰ ἐπαγγελθέντα ἱερά τε καὶ θεῖα. οὐκ ἀφῆκεν ὁ παντοκράτωρ τοὺς ἀν(θρώπ)ους συνιέναι τὰ ἀλλήλων διανοήματα κοινῶς, ὥσπερ τοὺς ἀγγέλους νοερᾷ τινι δυνάμει, ἀλλὰ διὰ τοῦ λόγου καὶ τῆς γραφῆς τὴν δύναμιν κατεχαρίσατο τούτου· διάφοροι ἐγεννήθησαν αἱ διάλεκτοι, ὁ αὐτὸς δὲ νοῦς καθ' ὁμοιότητα πᾶσιν πρὸς ^{113r} τὸ ἐπίστασθαι τὰ
 15 ἀναγκαῖα. ὥς ἐπὶ τοῖς στοιχείοις τινὰ εἶδη συνείργουσιν καὶ κατέχουσιν αὐτὰ καίπερ διστάζοντα διὰ τινὰς ιδιότητας ἀλλήλοις, οὕτως καὶ τὸ διάφορον τῶν διαλέκτων συμφωνίαν ἔχει τῶν διανοημάτων τῶν ὀρθῶν, κανονιζόμενον ταῖς ἱεραῖς καὶ θεαῖς ἐντολαῖς ὡς ἡ μουσικὴ συναρμοσθεῖσα διὰ τεσσάρων φωνῶν, αἵτινες ποιοῦσιν ἐντελῆ, μελπομένην ᾠδὴν, μιᾶς μὲν βαρείας, ἐτέρας δὲ ἐντόνου, ἄλλης δὲ ὀξείας καὶ ἄλλης ὑψηλοφώνου, διαφόρων καὶ ἐναντίων ὡσανεὶ εἰπεῖν ὑπαρχουσῶν, ὅμως δὲ συμφωνίαν ἡδυτάτην μεθ' ἁρμονίας διαπραττομένων. τέσσαρες ^{113v} δὲ τοῦλάχιστον ἐντελῆ ποιοῦσιν ἁρμονίαν, ἐπειδὴ δέκατον κατέχουσιν ἀριθμὸν ἐν ἑαυταῖς ἐντελῆ, διὰ τὸ ἀμφιέπειν καὶ ἀριθμοὺς τελείους πάντας καὶ λόγους αὐτῶν

22-23 τέσσαρες δὲ τοῦλάχιστον ἐντελῆ ποιοῦσιν ἁρμονίαν: cf. *Aristox. Harm.* 25, 8ss μελωδεῖται μὲν γὰρ τοῦ διὰ τεσσάρων ἐλάττω διαστήματα πολλὰ, διάφωνα μέντοι πάντα. τὸ μὲν οὖν ἐλάχιστον κατ' αὐτὴν τῆς φωνῆς φύσιν ὥριται | 23-24 ἐπειδὴ δέκατον κατέχουσιν ... καὶ λόγους αὐτῶν: cf. *Ph. Opif.* 47, 3-48 ... ἐν ἀριθμῷ τελείῳ τετράδι, ἣν δεκάδος τῆς παντελείας οὐκ ἂν διαμάρτοι τις ἀφορμὴν εἶναι λέγων καὶ πηγὴν· ὁ γὰρ ἐντελεχεῖα δεκάς, τοῦτο τετράς, ὡς ἔοικε, δυνάμει· εἰ γοῦν οἱ ἀπὸ μονάδος ἄχρι τετράδος ἐξῆς συντεθεῖεν ἀριθμοί, δεκάδα γεννήσουσιν ...

ὁ πρεπόντως: πρέποντος ms. | 8 τῷ ἔχοντι: τὸ ἔχοντι ms. | 12 νοερᾷ: νοερᾶ ms. | 15 στοιχείοις: στοιχοίοις ms. συνείργουσιν: συνήργουσιν ms. | 16 καίπερ διστάζοντα: καὶ περδυστάζοντα ms. | 19 ἐντελῆ: ἐντελεῖ ms. ᾠδὴν: ὠδὴν ms. | 20 ὀξείας: ὀξίας ms. ὑψηλοφώνου: -φόνου ms. | 21 συμφωνίαν corr: συμφωνείας ms. | 22-23, ἐντελῆ¹⁻²: ἐντελεῖ¹⁻² ms.

καὶ διαμερισμοὺς πάντας συντείνοντας πρὸς τὸ συντιθέναι τὰ μόρια ἀλλήλοις· πάντες γὰρ οἱ ἀριθμοὶ ἐπὶ τεσσάρων ὑπάρχοντες, συγκείμενοι ἀλλήλοις δέκα ποιοῦσιν, καὶ τὰ τέσσαρα δις λαμβανόμενα ὀκτὼ ποιοῦσιν, διὰ πασῶν τῶν φωνῶν διερχόμενον καὶ διαπεραινόμενον ἀριθμόν. καὶ διὰ τοῦτο τέσσαρες εὐρέθησαν εὐαγγελισταί, συμφωνοῦντες ἀλλήλοις διὰ τινων φαινομένων ἀσυμφώνων ῥητῶν ὑπ' αὐτῶν συγγραφέντων. φαίνονται γὰρ ἐνίοτε ἐναντιοῦσθαι |¹¹⁴ ἀλλήλοις τοῖς αὐτῶν ῥητοῖς τῷ μὴ [τῷ μὴ] ἐπιμελῶς καὶ ἀκριβῶς διασκεπτομένῳ, ὃ τι συμβαίνει αὐτοῖς ὡς τέτταρσιν φωναῖς εἰς ἀρμονίαν συγκειμέναις καὶ συναθροισθείσαις, καὶ ἀρμοδίως καὶ μουσικῶς διὰ τινὰ μέτρα καὶ διαστήματα καὶ ἀριθμοὺς συμφωνούσαις, καὶ ἠδεῖαν ἀκρόασιν τοῖς ὡσὶν ἐμποιοῦσαις, καὶ μάλιστα τοῖς καθαρὸν ἔχουσιν ἐγκέφαλον καὶ διάνοιαν μὴ τεταραγμένην· τοῖς γὰρ κακῶς διακειμένοις τὰ αἰσθητά, οὐκ ὀρθοτονοῦνται, καὶ τοῖς ἀναινομένοις [εἰ] ἐκεῖνα εἰσδέχεσθαι, ὡς ποιοῦσιν οἱ κορεσθέντες ἢ οἱ τὴν γεῦσιν διεφθαρμένοι. οὕτως οἱ
15 καθαροὶ τῇ διανοίᾳ ἀσμένως καὶ ἠδέως ἀναδέλ¹¹⁴χονται τὰ λεγόμενα ἢ

περιέχει δ' ἡ τετράς καὶ τοὺς λόγους τῶν κατὰ μουσικὴν συμφωνιῶν, τῆς τε διὰ τεττάρων καὶ διὰ πέντε καὶ διὰ πασῶν καὶ προσέτι δις διὰ πασῶν, ἐξ ὧν σύστημα τὸ τελειότατον ἀπογεννᾶται· τῆς μὲν διὰ τεττάρων ὁ λόγος ἐπίτριτος, τῆς δὲ διὰ πέντε ἡμιόλιος, διπλάσιος δὲ τῆς διὰ πασῶν, τετραπλάσιος δὲ τῆς δις διὰ πασῶν· οὓς ἅπαντας ἡ τετράς ἔχει περιλαβοῦσα, τὸν μὲν ἐπίτριτον ἐν τῷ τέσσαρα πρὸς τρία, τὸν δ' ἡμιόλιον ἐν τῷ τρία πρὸς δύο, τὸν δὲ διπλάσιον ἐν τῷ δύο πρὸς ἓν ἢ τέσσαρα πρὸς δύο, τὸν δὲ τετραπλάσιον ἐν τῷ τέσσαρα πρὸς ἓν | 2-3 πάντες γὰρ οἱ ἀριθμοὶ... δέκα ποιοῦσιν: cf. Ph. *Plant.* 123-124 καλεῖται δ' ἡ τετράς καὶ πᾶς, ὅτι τοὺς ἄχρι δεκάδος καὶ αὐτὴν δεκάδα περιέχει δυνάμει. ὅτι μὲν οὖν τοὺς πρὸ αὐτῆς, παντὶ τῷ δῆλον· ὅτι δὲ καὶ τοὺς μετ' αὐτήν, ἐξ ἐπιλογισμοῦ ῥᾶδιον ἰδεῖν· ἓν, δύο, τρία, τέτταρα συντιθέντες ὃ ἠποροῦμεν εὐρήσομεν. ἐκ μὲν γὰρ ἐνὸς καὶ τεττάρων πεντάς ἐσται, ἐκ δὲ δυεῖν καὶ τεττάρων ἐξάς, ἐβδομάς δὲ ἐκ τριῶν καὶ τεττάρων· καὶ κατὰ τὴν διπλὴν σύνθεσιν ἐξ ἐνὸς καὶ τριῶν καὶ τεττάρων ὀγδοάς, καὶ πάλιν ἐκ δυεῖν καὶ τριῶν καὶ τεττάρων ὁ ἐννέα ἀριθμός, δεκάς δὲ ἐκ πάντων· ἓν γὰρ καὶ δύο καὶ τρία καὶ τέτταρα δέκα γεννᾷ | 3 τὰ τέσσαρα δις λαμβανόμενα ὀκτὼ ποιοῦσιν: cf. Ph. *Opif.* 99, 8ss ὁ δ' αὖ τέσσαρα τὴν ἀμφοῖν καὶ γονέων καὶ ἐκγόνων ἔχει τάξιν· γεννᾷ μὲν γὰρ τὸν ὀκτὼ δις γενόμενος, γεννᾶται δὲ ὑπὸ τοῦ δις δύο | 14-15 οἱ καθαροὶ τῇ διανοίᾳ: cf. Mt 5,8 οἱ καθαροὶ τῇ καρδίᾳ

3 δις: δὺς ms. | 7 τῷ: τῷ ms. | 8 διασκεπτομένῳ: -μένῳ ms. συμβαίνει: συμβέnei ms. | 9 συγκειμέναις: συν- ms. συναθροισθείσαις: συναθρησθοίσαις ms. | 11 ἠδεῖαν: ἠδίαν ms. | 12 ἐγκέφαλον: ἐνκέφαλον ms. | 13 ὀρθοτονοῦνται: ὀρθωτονοῦνται ms.

γραφόμενα ὑπὸ τῶν εὐμαθῶν καὶ φρονίμων καὶ μάλιστα ὑπὸ τοῦ Ἀγίου
 Πν(εύματο)ς φωτισθέντων, ζητοῦντες τοίνυν ἀγάλλεσθαι καὶ τέρπεσθαι τοῖς
 θαυμασίοις τοῦ Θεοῦ καὶ ἀτενίζειν εὐστόχως τὴν διάνοιαν εἰς δόξαν ἐκεί-
 νου. δεῖ τοίνυν, ὥς φησιν ὁ Χ(ριστός), διερευνᾶν καὶ σκέπτεσθαι τὰς γρα-
 5 φάς, ἐπειδὴ αὐταὶ περὶ αὐτοῦ καὶ τῆς αἰωνίας δόξης λαλοῦσιν, καὶ ἀκούειν
 τῶν περὶ τούτων διαλεγομένων ἀγίων καὶ πάσης πλημ<μ>ελείας ἀθῶν.
 γενόμενος δὲ ἐγὼ ἐκ παλαιότητας γένους ἐπὶ τῇ παλαιᾷ Ῥώμῃ, ἐπὶ τοῖς
 Λατίνοις, πολλάκις ἐζήτησα ἄνδρας θεοπνεύστους ἀφ' ὧν δυνηθεῖν ἀκού-
 ειν [τῶν περὶ τούτων διαλεγομένων καὶ πάσης πλημμελείας ἀ] ^{115r} τὰς ἡδυ-
 10 τάτας φωνὰς πιστευθείσας ὑπ' αὐτοῦ τοῦ Θεοῦ πεμ<φ>θῆναι, καὶ μὴ δυνά-
 μενος εὐρίσκειν ἡκροασάμην τῶν ὧν οἶός τ' ἦν ἐπι[ν]τυγχάνειν, οἷς ἐπί-
 στευον οὐχ ὥς αὐτοῖς, ἀλλ' ὥς τὰ λεχθέντα διασαφηνίζουσιν συμφώνως
 ταῖς ἱεραῖς θείαις γραφαῖς καὶ τοῖς ἀγίοις καὶ καθολικοῖς δόγμασιν. ὅπερ
 σκεψάμενος ἐγὼ, καίπερ ἀπὸ παιδὸς τὴν Ἑλλάδα διάλεκτον μαθὼν,
 15 ἡρξάμην ἐν ἑμαυτῷ φροντίζειν ἀπὸ τίνος δυνα<ί>μην ἐξελεῖν ἀρμοδίως καὶ
 ἐπιμελῶς καὶ ἀκριβῶς τὴν διάνοιαν καὶ τὰς ἐννοίας τῶν ἱερῶν καὶ ἀγίων τῷ
 Θεῷ προσφιλεστάτων. καὶ τινι τρόπῳ ἐνθυμούμενος ὅτι τὰ μὴ διὰ λαλιᾶς
 καὶ γλώττης ἀκουσθέντα ^{115v} δυνατόν ἐστιν συνιέναι ἐκ τῶν γραφέντων βι-
 βλίων, ὑπολαβὼν δὲ ὅτι ἐκείνη δεῖ ἔπεσθαι διαλέκτῳ ἐν ᾗ μετ' εὐθυνοῦς
 20 χορηγίας καὶ σαφοῦς διδασκαλίας καὶ βεβαίας παιδείας εὐρίσκονται γρα-
 φέντα, καὶ ἀρξάμενος ἀπὸ τῆς πρώτης, εἴτε Χαλδαϊκῇ εἴτε Ἑ[β]ραϊκῇ
 ὑπῆρχεν, καὶ εὐρῶν ἐκείνας συντόμους ἄγαν καὶ ἐν βραχυλογίᾳ σκοτεινάς
 καὶ οὐκ ἔχοντας (sic) εἰ μὴ ἐν βιβλίον τῆς παλαιᾶς διαθήκης καὶ ἱερᾶς
 γραφῆς, ὀλίγων ἱστοριῶν καὶ προφητειῶν αἱ πολλῆς δέονται ἐρμηνείας,
 25 καὶ ἔπειτα διαπεραινώμενος εἰς τὰς ἄλλας Αἰγυπτιακὰς καὶ ἱερογλυφικὰς
 ἀμφιβόλους καὶ σκοτεινάς, καὶ εἰς τὰς Ἀραβικάς, ^{116r} εἴ τι ἔχουσιν ἀγαθὸν

3 ἀτενίζειν... τὴν διάνοιαν: cf. Arist. *Ph.* 192 a 15 | 4-5 διερευνᾶν καὶ σκέπτε-
 σθαι τὰς γραφάς: cf. Jo 5,39 ἐρευνᾶτε τὰς γραφάς, ὅτι ὑμεῖς δοκεῖτε ἐν αὐταῖς ζῶν
 αἰώνιον ἔχειν· καὶ ἐκεῖναί εἰσιν αἱ μαρτυροῦσαι περὶ ἐμοῦ | 6 πάσης πλημμελείας
 ἀθῶν: cf. Ast. Am. 5,7,2 ἀθῶς δὲ εἰ πάσης πλημμελείας

2 ζητοῦντες: ζητοῦντες ms. | 5 αὐταὶ: αὐταὶ ms. | 6 ἀθῶν: ἀθῶν ms. | 15 δυ-
 να<ί>μην: δύναμην ms. | 19 ἐκείνη δεῖ: ἐκείνη δὴ ms. διαλέκτῳ: διαλέκτῳ ms. εὐθυ-
 νοῦς: εὐθυνοῦς ms. | 21 εἴτε... εἴτε: ἤτε... ἤτε ms. | 22 εὐρῶν: εὐρον ms. βραχυλογία:
 βραχυλογία ms. | 26 εἴ τι: ἤτοι ms. ἀγαθὸν: ἀγαθὸν ms.

ἀπὸ τῶν Ἑβραίων λαβούσας, καὶ ἔπειτα εἰς τὰς ἄλ<λ>ας τὰς χυδα<ί>ας, Ἰταλικάς, Ἰβηρικάς, Κελτικάς, Γερμανικάς, Βρεττανικάς, Σκυθικάς καὶ τὰς ἄλλας ὁμοίας, οὐδὲν ἡδυνάμην ἐν αὐταῖς φροντίζειν, καίπερ διερευνῶν καὶ πυνθανόμενος τῶν ἄλλων ἐπιμελῶς ταύτας εἰδότων, γνώσεως ἄξιον {ἐν
 5 αὐταῖς} μήτε τῶν ἱερῶν μήτε τῶν ἄλλων πραγματειῶν ἀναγεγραμμένον. καὶ παντελῶς βαρβάρους εἶναι νομίζων ἀνεστράφην εἰς τὴν Λατινικὴν καὶ Ἑλληνικὴν, καὶ ταύτας τὰς δύο παραβάλλων καὶ σκεπτόμενος ἀκριβῶς ἐκείνην βαρβαρίζειν ὀλίγον καὶ πτωχεύειν ἀπὸ τῶν ¹¹⁶ γραφέντων πραγμάτων καὶ οὐδὲν ἔχειν ὅπερ μὴ ἢ διὰ μιμήσεως ἢ διὰ μεθερμηνείας ἀπὸ τῶν
 10 Ἑλλήνων οὐκ ἔλαβεν, καὶ ἔχειν πάνυ στενὸν πεδίων καὶ πρὸς τὸ σπεῖρειν καὶ πρὸς τὸ τοὺς καρποὺς ἐκλέγειν ἀναφυομένους καὶ νεμηθέντας. μαθὼν ταύτην μετὰ τῆς Ἑλληνικῆς μεγάλη σπουδῇ καὶ ἀκριβεῖα καὶ πόνῳ καὶ χρόνῳ καὶ δαπάνῃ, καὶ τὰ ἐνταῦθα γεγραμμένα σπουδάσας, ἐκυρωσάμην μᾶλλον εὐωχεῖσθαι τῇ Ἑλληνικῇ καὶ δι' ἐκείνης τὸν νοῦν καὶ τὴν διάνοιαν
 15 ἀσκεῖν ἢ διὰ τῆς Λατινικῆς, καίπερ Ῥωμαῖος ὑπάρχων καὶ γενόμενος Λατίνος ἐπὶ μερμέρου γένους, ὡς εἶπεν ὁ Διονύσιος ὁ Περιηγητής. ¹¹⁷ αἰτία δὲ προφανὴς γίνεται ὅτι, ἐὰν ἐπιθυμοῦμαι σπουδάζειν τὰ ἱερά, μεθηρμηνευμένην ἔχομεν ἀκριβῶς τὴν παλαιὰν διαθήκην ὑπὸ πολλῶν καὶ πολυμαθεστάτων ἀν(θρώπων), καὶ τὴν καινὴν ὑπὸ τριῶν Ἑλληνικῇ ἀναγραφείσαν δια-
 20 λέκτῳ, καὶ τὰς τοῦ Παύλου ἐπιστολὰς ὁμοίως, καὶ ἐν τούτοις μυρίους ἐρμηνευτὰς σοφοὺς καὶ πολυμαθεστάτους καὶ τὰ μυστήρια καὶ τὸ[ν] νόημα τῆς γραφῆς διηγησαμένους καὶ τὰ ἄλλα ἀναγκαῖα προφανῇ μετ' ἰδίων γραφῶν πεποιηκότας, ὡς καὶ ὁ Φίλων Ἰουδαῖος ὁ πλατωνίζων Ἑλλάδι διαλέκτῳ διέπραξεν καὶ ὁ Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης τὰ θεῖα καὶ ἱερά ¹¹⁷ ἐδήλωσεν
 25 ὡσαύτως. καὶ ἐκ τῶν μεταγενεστέρων οὐ μόνον χρυσορρήμονα Χρυσόστομον οἷός τέ εἰμι φάσκειν, καὶ ὅξυν Βασίλειον καὶ θεολογώτατον Γρηγόριον

16 ἐπὶ μερμέρου γένους: cf. Dion. Per. 350: τοῖς δ' ἐπὶ (sc. Πελασγοῖς σὺν ἀνδράσι Τυρσηνοῖσιν) μέρμερον ἔθνος ἀγαυῶν ἐστὶ Λατίνων γαῖαν ναιετάοντες ἐπήρατον... | 17-18 μεθηρμηνευμένην... τὴν παλαιὰν διαθήκην: sc. Septuaginta | 19-20 τὴν καινὴν ὑπὸ τριῶν Ἑλληνικῇ ἀναγραφείσαν διαλέκτῳ: sc. Mc, Lc, Jn.

4 εἰδότων corr.: εἰδότας ms. | 11 νεμηθέντας corr.: μενηθέντας ms. | 12 Ἑλληνικῆς: Ἑλληνικῆς ms. μεγάλη σπουδῇ καὶ ἀκριβεῖα: μεγάλη σπουδὴ καὶ ἀκριβεῖα ms. | 13 δαπάνη: δαπάνη ms. ἐνταῦθα: ἐνταῦθα ms. | 15 ὑπάρχων: -χον ms. | 16 Διονύσιος: Διονήσιος ms. | 18 ἔχομεν: ἔχωμεν ms. | 25-26 Χρυσόστομον: Χρισόστομον: ms. | 26 θεολογώτατον: -ότατον ms.

καὶ εὐσεβέστατον Ἀθανάσιον καὶ εὐθηνέστατον Ὠριγένην καὶ Κύριλλον
καὶ Εὐσέβιον καὶ Κλήμεντα τὸν στρωματέα καὶ φιλοσοφώτατον Δαμασκη-
νὸν καὶ Ἀναστάσιον ἐννοητικώτατον καὶ Θεοδώρητον καὶ Προκόπιον καὶ
Μάξιμον καὶ Συνέσιον καὶ ἄλλους ἀπείρους, ὧν ἀναγραφὴ κορέσειεν ἂν ὡς
5 ἔπος εἰπεῖν πάντα τὸν κόσμον· καὶ περὶ τῶν φιλοσοφικῶν πραγματειῶν οὐ
μόνον Πλάτωνα καὶ Ἀριστοτέλην, Ἀρχύταν τὸν Ταραντῖνον, καὶ τῶν με-
ταγενεῖ^{f.118r}στέρων Ἀλέξανδρον Ἀφροδισιέα, Σιμπλίκιον, Θεμίστιον, Φιλό-
πονον, Ἀμμώνιον, Πορφύριον, Ὀλυμπιόδωρον, Γεμιστὸν καὶ ἄλλους παμ-
πλείστους· [τῆς μαθηματικῆς] τῆς ἱατρικῆς πραγματείας Ἰπποκράτην τὸν
10 σοφὸν καὶ Γαληνὸν τὸν κλεινὸν καὶ Διοσκορίδην καὶ Ἀέτιον καὶ Αἰ-
γινήτην καὶ Ὀριβάσιον καὶ ἄλλους· καὶ περὶ τῆς μαθηματικῆς τὸν Εὐ-
κλείδην, τὸν Θέωνα, τὸν Ἡρώνα, τὸν Πάππον καὶ τὸν Ἀρχιμήδην καὶ τὸν
Νικόμαχον καὶ Ἀπολ<λ>ώνιον καὶ Πρόκλον καὶ Πτολεῖ^{f.118v}μεον^{f.118v}μαῖον καὶ
ἄλλους πολλούς· περὶ δὲ τῆς ῥητορικῆς Ἀριστοτέλην αὐτόν, Ἑρμογένην,
15 Λογγῖνον, Μαρκελ<λ>ῖνον, Διονύσιον καὶ ἑτέρους περὶ τέχνης^{f.118v} γεγρα-
φότας, λόγους δὲ καὶ συγ<γ>ράψαντας καὶ εἰπόντας ῥητορικῶς Δημο-
σθένην, Αἰσχύνην, Ξενοφῶντα, Ἀριστείδην, Ἰσοκράτην, Δίωνα τὸν Χρυ-
σόστομον, δέκα ῥήτορας καὶ ἄλλους παμπλείστους, οὓσιν ἀναγράφων
λίαν μηκυναίμην τὸν λόγον καὶ μᾶλλον τάχα λυπήσαιοι ἢ καταχαρισαίμην
20 τι. τί δεῖ λέγειν καὶ περὶ ποιητικῆς τέχνης ἣν ἔγραψεν καὶ ὁ Ἀριστοτέλης
καὶ ὁ Ἡφαιστίων, καὶ διεπραγματεύσαντο εὐμαθῶς οἱ τε κωμωδιοποιοὶ
δράμματα καὶ κωμωδίας συγγεγραφότες, ὃ τε Ἀριστοφάνης καὶ ὁ Μέναν-
δρος, καὶ οἱ τραγωδοί, Σοφοκλῆς, Αἰσχύλος, Εὐριπίδης ποιηταί; καὶ περὶ
τῶν ἡρωϊκῶν οὐ χρὴ ἀφιέναι τὸν πάντα^{f.119r} σοφῶς χορηγοῦντα Ὅμηρον,
25 Ἀπολλώνιον, Ὀρφέα, Καλλίμαχον, Μουσαῖον, Διονύσιον τὸν Πε-
ριηγητήν, τὰ ἐπιγράμματα καὶ ἄλλα γεγραφότας παμπλείστους, Λυκόφρονα
τὸν σκοτεινόν, Πίνδαρον τὸν φρόνιμον καὶ Σα<π>φῶ τὴν λυρικὴν καὶ

1 εὐθηνέστατον: εὐθυνέστατον ms. | 2 Κλήμεντα: Κλήμηντα ms. στρωματέα: στρο- ms. φιλοσοφώτατον: -ότατον ms. | 3 ἐννοητικώτατον: -ότατον ms. Θεοδώρη-
τον: -ριτον ms. | 6 Ἀριστοτέλην: -τέλιν ms. Ἀρχύταν: -ίταν ms. | 7 Σιμπλίκιον: Συμ-
ms. | 8 Ἀμμώνιον: Ἀμμένιον ms. Ὀλυμπιόδωρον: Ὀλυμπιῶδωρον ms. | 10 Ἀέτιον:
Ἀαίτιον ms. | 11 Ὀριβάσιον: Ὀρυβάσιον ms. | 12 Θέωνα: Θεωνᾶ ms. | 14 Ἀριστο-
τέλην: -τέλιν ms. | 15 Λογγῖνον: Λογκῖνον ms. | 17 Αἰσχύνην: Αἰσχήνην ms. Δίωνα:
Βίωνα ms. | 19 μηκυναίμην: μυκηναίμην ms. λυπήσαιοι: λυπήσαιοι ms. | 20 τί δεῖ:
τί δή ms. Ἀριστοτέλης: -τέλις ms. | 22 συγγεγραφότες: -τας ms. | 23 Αἰσχύλος:
Αἰσχίλος ms. | 27 Πίνδαρον: Πείνδαρον ms.

- ἄλλους, οὓς ἀφίημι ἀναγράφειν ὅπως ἂν μὴ κατάλογον δόξω ποιεῖν ἐνταῦθα καὶ κοπιάσω σε μάλιστα. τοὺς ἱστορικοὺς οὐ δύναμαι παρελθεῖν, ἵνα μή τινων ἐπιμιμνήσκωμαι, καὶ τὸν Θουκυδίδην καὶ τὸν Πλούταρχον καὶ τὸν Ξενοφῶντα καὶ τὸν Ἡρόδοτον καὶ τὸν Πausανίαν καὶ τὸν Πολύβιον καὶ
- 5 τὸν Ἀπ<π>ιανὸν καὶ τὸν Διονύσιον τὸν Ἀλ<ικ>αρνασ<σ>έα καὶ τὸν Ἡρωδιανὸν ^{ff.119v} καὶ τὸν Ζωνάραν ἀναγράφω ἐνταῦθα, ὅπως ἂν ἐάσω τοὺς ἄλλους πᾶσι γνωστούς, τοὺς καὶ περὶ τῶν ἱερῶν πραγμάτων καὶ περὶ τῶν ἄλλων ἱστορικῶς συγγραψαμένους. ἐγὼ τοὺς ἄλλους ἀπείρους, καὶ γραμματι-
 10 κούς καὶ περὶ γεωργίας καὶ περὶ οἰκοδομῆς καὶ περὶ γεωγραφίας καὶ γεω-
 μετρίας καὶ ἀστρονομίας καὶ ἀριθμητικῆς τέχνης καὶ μουσικῆς καὶ περὶ βα-
 ναύσων τεχνῶν καὶ περὶ πολέμων παρασκευῶν καὶ περὶ στρατηγημάτων καὶ
 περὶ νόμων καὶ περὶ ἐπιστολιμαίων χαρακτήρων καὶ πραγματειῶν καὶ
 ἄλλων μνήμης ἀξίων Ἑλλάδι διαλέκτῳ, εἰκόνων δίκην μὲν, ^{ff.120r} εἰλικρι-
 νεστέρως δέ, ὥσανεὶ ζωγραφήσαντας καὶ πραγματευσασμένους.
- 15 ὅπως ἂν μὴ πλέον ἐπιμηκύνω τὴν ῥῆσιν καὶ ἵνα φανερώσω ἤδη τὸ ἐμὸν
 ἐπιτήδευμα περὶ τὴν Ἑλληνικὴν διάλεκτον, ὅτι οὐκ ἦν ἐξίτηλον οὐδὲ ἀρ-
 γόν, ἐπειδὴ ἀπ' ἐκείνης μόνης ἡδυνήθην ἀφθόνως παιδείας, μαθήσεις καὶ
 ἐπιστήμας, τέχνας τε παντοδαπὰς ἐξελεῖν καὶ διὰ διανοίας ἀσκῶν κατα-
 κρατῆσαι καὶ μανθάνειν, διὰ τοῦτο οὖν διετέθην ἐπὶ ταύτῃ ἀσκηθῆναι καὶ
- 20 ταῦτα ἐξαίρετα ἐν ἐκείνῃ ἐρευνῶν διεσκεψάμην, ἅτινα ἐπὶ μηδεμιᾷ τῶν
 {τῶν} ἄλλων ἀκριβῶς οὕτως οἶός τ' ἦν ^{ff.120v} ἐκμανθάνειν· περὶ Θεοῦ, περὶ
 οὗ ἔτι Ἑλληνικῇ διαλέκτῳ βιβλίον συνεγραψάμην τὰ πρὸς αὐτὸν συντείνον-
 τα φυσικοῖς λόγοις καὶ ἐπιχειρήμασιν ἀποδεικνύων, καὶ περὶ ψυχῆς καὶ περὶ
 φυσικῶν δυνάμεων, ἐνεργειῶν τε καὶ πραγμάτων, καὶ περὶ τῆς μαθηματικῆς
- 25 ἀληθείας καὶ βεβαίας πραγματείας καὶ περὶ τῆς δυνάμεως τῆς ῥητορικῆς
 δεινότητος καὶ περὶ τῆς ποιητικῆς ποικιλότητος καὶ περὶ τῶν ἱστοριῶν
 διαφόρου πραγματείας καὶ ποικίλης ἀν(θρώπων) καὶ πραγμάτων γνώσεως.
 καὶ περὶ ἐκεῖνα ἐξόχως καὶ μάλιστα ἐκαλινδήθην, ὅπως ἂν εἰδῶ ἀκριβῶς
 καὶ βάλω ἐν θυμῷ τὰς ^{ff.121r} ἐντολάς τοῦ Θεοῦ καὶ τοῦ ἡμετέρου Σ(ωτή)ρος,
- 30 καὶ τέρπωνμαι ἀναγινώσκων τὰ θαυμάσια αὐτοῦ καὶ τὰ ὑπὸ τῶν αὐτοῦ ἀγίων

1 ἀφίημι: ἀφίημοι ms. δόξω: δόξο ms. | 3 Θουκυδίδην: Θουκαιδίδην ms. | 4 Ἡρόδοτον: Ἡρώδοτον ms. | 5 Ἀλικαρνασσία: ἀλ' ἀρνασεὺς ms. | 7 γνωστούς: γνωσθούς ms. | 8 ἱστορικῶς: ἱστορικὸς ms. | 13 διαλέκτῳ: διαλέκτω ms. | 15 ἐπιμη-
 κύνω: ἐπιμήκηνω ms. | 16 ἐξίτηλον: ἐξίτυλον ms. | 20 ἐκείνη: ἐκείνη ms. | 21 οἶός τ'
 ἦν: οἶόσθ' ἦν ms. | 22 Ἑλληνικῇ: -νικῇ ms. | 27 πραγματείας: -τίας ms. | 28 ἐξόχως:
 ἐξόχος ms. ἐκαλινδήθην: -δύθην ms. | 30 τέρπωνμαι: -πομαι ms.

γραφέντα· περί ταῦτα ἅπαντα ἐκοπίασα καὶ αὐτῶν τὴν ἀλήθειαν ἐφευρί-
 σκειν ἐπειρασάμην. καὶ οὗτος ἦν ὁ σκοπὸς ὁ ἐμός, οὗτινος ἐὰν μὴ ἐπετευ-
 ξάμην ἐπιμελῶς κατὰ τὸ δέον καὶ ἀκριβῶς, ἐπινέμειν τὴν ἀφορμὴν οὐ χρή
 τῇ ἐπιτηδειότητι τῆς διαλέκτου, ἀλλὰ τῇ τῆς φύσεως σκληρότητι τῆς ἐμῆς
 5 καὶ δυσκολίᾳ· δεῖ γὰρ μᾶλλον τὸ ὅπερ συμβαίνειν δύναται ἀληθὲς εἰπεῖν ἢ
 ἐαυτὸν<ν> κολακεύειν. λόγος δὲ εἰλικρινής ἐστι καὶ αἰτία σαφής, δι' ἣν
 ἀποδεικνύομεν τὴν Ἑλληνικὴν διάλεκτον ¹²¹ πάσας τὰς ἄλλας ὑπερβαί-
 νειν τῇ τε σοφίᾳ καὶ τῇ σαφηνείᾳ καὶ τῇ ἀκριβείᾳ καὶ τῇ τῆς ῥήσεως καὶ
 φράσεως ποικιλότητι καὶ τῇ τοῦ λόγου φιλοκαλίᾳ καὶ δεινότητι, ἐπειδὴ
 10 μῆτε ἔμποροι μῆτε στρατιῶται μῆτε πραγματευταί τινες διαλέκτους ἀκρι-
 βεῖς ποιοῦσιν καὶ ἐπιτηδεῖους, ἀλλ' οἱ αὐτῇ διαλεγόμενοι καὶ συγγράφον-
 τες οἱ πολυμαθεῖς καὶ ἐπιστήμονες ἄνδρες, οἵτινες τὰ αὐτῶν διανοήματα
 ὥσανεῖ ἐκπιέζοντες ποιοῦσιν τὴν γλῶτταν διασαφηνίζειν καὶ τὴν γραφὴν
 τοῖς ἄλλοις ἐπαγγέλλ<λ>ειν. ἡ πολυπλήθεια τῶν ἐπιστημόνων καὶ χορηγία
 15 τῶν εὐμαθεστάτων ¹²² διάλεκτον ἐφαρμόζει καὶ γλῶτταν εὐτρεπίζει, δι' ἣν
 τὰ πράγματα ἐπαγγέλλονται διηγέισθαι. ἐπειδὴ πάνθ' ἕκαστος οὐ δύναται
 ἐξανύειν ἅπερ εἰς ἀφήγειαν, ἕτερος διαλαμβάνει, καὶ τὸ ὑπ' ἄλλου ἀναρμο-
 δίως λεχθὲν ἢ γραφέν, ὑπ' ἄλλου παραλαμβάνόμενον πάλιν πρεπόντως ἀρ-
 μόζεται, καὶ ὅπερ ἕκαστος κατὰ μέρος οὐκ ἠδύνατο, πάντες ὁμοθυμαδὸν
 20 διεπράξαντο ἐπιμελῶς καὶ ἀρμοδίως. εἰδὼς ὁ Θεὸς πόσης ἀξία{ς} τιμῆς
 ὑπάρχει ἡ γραφή, οὐκ ἐφείσατο ἐπὶ ταῖς δυσὶν λιθίναις πλαξίν τὰς ἐαυτοῦ
 ἐντολὰς τῷ ἰδίῳ δακτύλῳ γράφειν καταφατικῶς καὶ ¹²² ἀποφατικῶς, ἐπειδὴ
 πᾶς λόγος καὶ πᾶσα διδασκαλία, εἴτε ἀπὸ στόματος ῥηθεῖσα εἴτε ἐπὶ σελί-
 σιν ἢ ἄλλῳ τόπῳ χαρακτηρσιν ἐπιδειχθεῖσα, ἢ δι' ἀρνήσεως ἢ διὰ καταφά-
 25 σεως ποιεῖται· ἐπέδειξεν ἐπὶ δέκα λόγοις πάσας τὰς ἀνθρωπίνας πραγ-
 ματείας ἀμφιέπουσιν τὰ δύο ταῦτα θεμέλια ὑπάρχειν τῆς ἐπιδείξεως τῶν

21 ταῖς δυσὶν λιθίναις πλαξίν: cf. Ex 32,16 καὶ αἱ πλάκες ἔργον θεοῦ ἦσαν, καὶ ἡ
 γραφή γραφὴ θεοῦ ἐστὶν κεκολλημένη ἐν ταῖς πλαξίν | 25-26 ἐπὶ δέκα λόγοις... ἀμ-
 φιέπουσιν: Ex 20

2-3 ἐπετευξάμην corr.: ἐπι- ms. | 4 ἐπιτηδειότητι: ἐπιτηδιότητι ms. σκληρότη-
 τι: σκληρώτητι ms. | 6 εἰλικρινής: εἰλικρίνεις ms. | 7 ἀποδεικνύομεν: -νύωμεν ms. |
 8 σοφία: σοφία ms. σαφηνεία, ἀκριβεία: σαφηνεία, ἀκριβεία ms. ῥήσεως: ῥύσεως
 ms. | 9 ἐπειδὴ: ἐπειδὲ ms. | 11 αὐτῇ: αὐτῇ ms. | 12 οἵτινες: εἵτινες ms. αὐτῶν: αὐτῶν
 ms. | 17 ἀφήγειαν: ἀφήγηαν ms. | 21 ἐφείσατο: ἐφήσατο ms. | 24 ἄλλῳ: ἄλλω ms.

διανοημάτων, καὶ ἤρξατο ἀπὸ τῶν καταφατικῶν ἐνταῦθα, τοῦναντίον οὗ πε-
 ποίηκεν τοῖς πρώτοις ἀνθρώποις ἐντει(λ)λάμενος ἀποφατικῶς μὴ ἐσθίειν
 ἀπὸ τοῦ ξύλου δι' οὗ ἔπταισαν εἰς μεγάλην τῆς φύσεως βλάβην. εἰς δὲ τὸ
 πταῖσμα προσεκαλέσατο ^{f.123r} ἡ Εὐα ἀπατηθεῖσα ὑπὸ τοῦ ἐχθροῦ τῆς φύ-
 5 σεως καὶ αὐτὴ θέλγουσα καὶ φενακίζουσα τὸν ἄνδρα εἰς ἀπώλειαν, δι' ἣν
 σχηματίζομεν τὴν φυσικὴν πραγματείαν, ὅτι {φυσικῇ τινι} ἐπὶ τῇ μετὰ τὰ
 φυσικὰ βιβλίῳ φυσικῇ τινι πόθῳ ἐφίενται οἱ ἄν(θρωπ)οι, οὗ τοῦναντίον πε-
 ποίηκεν ἡ Ῥεββέκα, ἥτις τέχνη τινι ἠπάτησεν τὸν Ἰσαὰκ καὶ τὸν Ἡσαῦ,
 δόλῳ καὶ ἀπάτῃ ἐπικτησαμένη τὴν εὐλογίαν τῇ Ἰακώβ, ὅτι οὐκ αἰεὶ ἀποκε-
 10 λεύεται ὁ ἀγαθὸς δόλος, ὥς εἶρηκεν ὁ Παῦλος πρὸς τοὺς Κορινθίους.
 τέχνη τις καλεῖται ἥτινι ἐχρήσατο ἡ Ῥεββέκα πρὸς ὠφέλειαν καὶ
 σωτηρίαν, ἣν ἀφο^{f.123v}μοιούμεθα τῇ μετὰ τὰ φυσικὰ ἐπιστήμῃ, ἐπειδὴ μετὰ
 τὴν φυσικὴν ἐπιθυμίαν τῆς προτέρας γυναικὸς βλαβεράν ὠφελίμῳ τινὶ ὀρέ-
 ξει ἀνεκτέσαστο αὕτη τὴν εὐλογίαν εἰς σ(ωτη)ρίαν, καὶ ἐπεὶ ἐστὶν ἡ μετὰ τὰ
 15 φυσικὰ πραγματεία ὥσπερ διαλεκτικὴ τις ἀναβιβάζουσα εἰς τὴν θεολογίαν,
 ἥτις διὰ μηχανῶν τινῶν διαπραγματεύεται, ὥς ἡ γυνὴ αὕτη μηχανήματι
 ἀνεῦρεν πρὸς τὸ ἐπικτήσασθαι τὴν εὐλογίαν τοῦ π(ατ)ρ(ὸ)ς τῇ υἱῷ ἐπιτευ-
 ξομένην τῆς χάριτος τοῦ Θεοῦ. καὶ μετὰ ταύτας τὰς δύο γυναῖκας ἐτέραν
 ἀπέδειξεν ἡμῖν ὁ Θ(εὸς) τὴν παρθένον τὴν Θ(εοτό)κον, δι' ἣν αἰνιττόμεθα
 20 τὴν ^{f.124r} θεολογίαν, ὅτι τὸν Θ(εὸν) ἐνσαρκωθέντα ἐπὶ τῇ γαστρὶ εἶχεν καὶ
 ἔτεκεν εἰς φανέρωσιν τῆς θεολογικῆς πραγματείας, καὶ οὕτως ἐσαφήνισεν
 ὁ Θ(εὸς) ἡμῖν διὰ ταύτας τὰς τρεῖς γυναῖκας τὰς ἀναγκαιοτάτας παιδείας καὶ
 ἐπιστήμας, τὴν περὶ τὰ φυσικὰ καὶ τὴν μετὰ τὰ φυσικὰ καὶ τὴν περὶ τὰ θεο-
 λογικά, ὧν μία μὲν ἀρχάς, ἐτέρα δὲ τὰ πράγματα καὶ ὄντα ἐπιζητεῖ, ὅπως ἂν
 25 ὥς ἀναβάθραις τισὶν ἐπὶ τὴν τοῦ Θ(εο)ῦ γνῶσιν ἀναβαίνωμεν, ἣν ἐπικτώ-

2-3 cf. Gen 2,16-17: ἀπὸ παντὸς ξύλου τοῦ ἐν τῷ παραδείσῳ βρώσει φάγη, ἀπὸ
 δὲ τοῦ ξύλου τοῦ γινώσκειν καλὸν καὶ πονηρόν, οὐ φάγεσθε ἀπ' αὐτοῦ· ἢ δ' ἂν ἡμέρᾳ
 φάγητε ἀπ' αὐτοῦ, θανάτῳ ἀποθανεῖσθε | 3-4ss εἰς δὲ τὸ πταῖσμα προσεκαλέσατο ἡ
 Εὐα: Gen 3 | 8ss ἡ Ῥεββέκα, ἥτις... ἠπάτησεν: Gen 27 | 9-10 cf. 2Cor 12,16: ἔστω δέ,
 ἐγὼ οὐ κατεβάρησα ὑμᾶς· ἀλλὰ ὑπάρχων πανοῦργος δόλῳ ὑμᾶς ἔλαβον

5 φενακίζουσα: φαινακίζουσα ms. | 8 τέχνη: τέχνη ms. | 9 ἀπάτη: ἀπάτη ms. | 15
 φυσικά: φυσικά ms. | 19 αἰνιττόμεθα: ἐνιττόμεθα ms. | 21 θεολογικῆς: θεολογηκῆς
 ms. | 25 ἀναβαίνωμεν: ἀναβαίνομεν ms.

μεθα διὰ τῆς θεολογικῆς πραγματείας. καὶ τούτων ἐχόντων (sic) τὴν τε θεωρικὴν καὶ πρακτικὴν, ἐνέδειξεν ὁ Χ(ριστὸς) ^{124v} ὅτι ἡ τε θεωρία καὶ ἡ πρᾶξις φυσικῶ τινι δέσματι συνάπτονται ἀλλήλαις καὶ οὐ διαχωρίζονται· τοῦτο δὲ ἐνέδειξεν ἐπὶ ταῖς δυσὶν ἀδελφαῖς Μάρθα καὶ Μαγδαληνῇ, ὧν μία
 5 μὲν πρᾶξιν, ἑτέρα{ν} δὲ θεωρίαν ἀπηγγείλατο καὶ ὁμῶς ἴτινι φύσεως ἀπὸ τοῦ αἵματος ἅματι τινὶ ἦσαν δεδεμέναι. οὕτως δὲ καὶ ὁ ἔχων τὴν τῆς θεολογίας θεωρίαν, ἐὰν μὴ ἀσκήσειεν τὰς ἐντολάς, οὐδὲν ἑαυτῷ ὠφέλιμον ποιήσειεν. συνήφθησαν γὰρ ἀλλήλαις ἡ τε θεωρία καὶ ἡ πρᾶξις ὥσπερ αἱ βάσεις καὶ τὸ τρίγωνον θεμέλιον τῆς πίστεως, ἡ τε πίστις καὶ ἡ ἐλπίς καὶ ἡ
 10 ἀγάπη ποιοῦσιν, ^{125r} αἱ τρεῖς αὗται, ἐπιτυγχάνειν τῆς αἰωνίου δόξης καὶ μία χωρὶς ἑτέρας οὐδὲν ὠφελεῖ. καὶ σκεπτέον πῶς μυστικῶς καὶ σοφῶς διὰ τῶν γυναικῶν ἐνέδειξεν ἡμῖν ὁ Θεός τὰ βαθέα διανοήματα, ὥσπερ καὶ ἐπὶ δέκα παρθένοις τὴν λαμπρότητα καὶ καθαρότητα τοῦ οὐ(ρα)νοῦ διὰ παραβολὴν ἀναγραφείσαν ἐπὶ ταῖς βίβλοις τῆς ζωῆς στιλβούσαις ταῖς λαμπρότη-
 15 σι τῆς Ἑλληνικῆς διαλέκτου [καὶ καθαρότητα τοῦ οὐ(ρα)νοῦ διὰ], συγγραψαμένου δ' ὁμῶς τοῦ Ματθαίου Ἑβραϊκῶ ἰδιώματι ὡς φασιν, ὅπερ παρὰ Θεοῦ συνέβη διὰ τιμὴν τῆς παλαιότητος καὶ καθα^{125v}ρότητος τῆς γλώττης ἐκείνης. καὶ τοῦτο ἐσχηματίσθη παρὰ τῷ <Ι>εζεκιήλ, ὑφ' οὗ ὤφθησαν τέσσαρα πρόσωπα, ἀν(θρώπ)ου, βοός, λέοντος καὶ ἀετοῦ. καὶ ἔμπροσθεν
 20 ἐκείνων τῶν παρειῶν δύο πτερὰ ἐναντιούμενα ἀλλήλοις, ὥστε αἰνίττεσθαι διὰ τοῦτο τὸ σχῆμα, ὅπερ παρασημειοῖ τέσσαρας εὐαγγελιστάς, εἴ τι ἔδει αὐτοὺς συγγράφειν, ἐκεῖνα τὰ δόγματα καὶ ἐπιτηδεύματα τοῦ Σωτῆρος ᾧ ἔδει μετέπειτα χαρακτηρῶσιν ἐπισφραγίζεσθαι καὶ γραφῇ, μετὰ πτερῶν ἐναντίως ἐπὶ πίναξι καὶ σελίσιν συγγραψαμένων· Ἑβραϊκῶς γὰρ ἀπὸ δεξιᾶς
 25 εἰς ἀριστεράν, Ἑλλη^{126r}νικῶς δὲ ἀπὸ ἀριστερᾶς<ς> εἰς δεξιάν γραφεται,

4 Μάρθα καὶ Μαγδαληνῇ: Lc 10,38-42 | 12-13 ἐπὶ δέκα παρθένοις κτλ: Mt 25,1ss | 18 παρὰ τῷ Ἰεζεκιήλ κτλ: Ez 1,5ss |

3 ἀλλήλαις corr.: ἀλλήλοις ms. διαχωρίζονται: -ζονται ms. | 4 Μάρθα: Μάλθα ms. Μαγδαληνῇ: Μαγδαλινῇ ms. | 7 ἑαυτῷ: ἑαυτὸ ms. | 8 ἀλλήλαις corr.: -λοις ms. | 9 βάσεις: βάσις ms. | 18 τοῦτο corr.: τούτου ms. ἐσχηματίσθη: αἵσχη- ms. | 20 αἰνίττεσθαι: ἐνίττεσθαι ms. | 21 εὐαγγελιστάς: ἐβαγγελιστάς ms. εἴ τι: ἦτι ms. | 23 γραφῇ: γραφή ms. | 24 Ἑβραϊκῶς: Ἑβραϊκός ms. | 25 Ἑλληνικῶς: Ἑλληνικός ms.

καὶ τοῦτο δοκοῦσιν τὰ πτερὰ ἐκεῖνα τὰ ἐναντία σημαίνειν. τῆς διαλέκτου ταύτης τῆς Ἑλληνικῆς, ὥς παράπαν ὠφελιμωτέρας καὶ παιδείων τεχνῶν τε καὶ ἐπιστημῶν ἐπιπληρεστέρας, ἐπετηδευσάμην μᾶλλον, καίπερ ἄλλοτρίας, ἢ τῆς ἰδίας, καίτοιγε καὶ περὶ ταύτην καλινδούμενος ἀκριβῶς. διὰ δὲ
 5 τὴν μεγαλειότητα τῆς σοφίας ἐν ἐκείνῃ τῇ Ἑλληνικῇ διαπραγματευθείσης καὶ εὐρεθείσης, ταύτην μᾶλλον ἐπηγγειλάμην ἢ πρὸς σὲ νῦν, παναγιώτατε δέσποτα, γράφω τῶν βαθυτάτων τοῦ ^{126v} Πλάτωνος διανοημάτων καὶ ἡδυτάτης αὐτοῦ φράσεως Ἀττικῆς ἀπεχόμενος, καὶ τὴν τοῦ Ἀριστοτέλους βραχυλογίαν καὶ σκληρότητα, καὶ τὴν τοῦ Ξενοφῶντος λειότητα, καὶ τὴν
 10 τοῦ Δημοσθένους ἐνθυμηματικὴν δεινότητα, [καὶ] καὶ τὴν τοῦ Θουκυδίδου δυσκολίαν, καὶ τὴν τοῦ Ἡροδότου ποικιλότητα, καὶ τοὺς τοῦ Πλουτάρχου ποιητικοὺς χρωματισμούς, καὶ τὴν τοῦ Γαληνοῦ ἐπὶ τὸ γράφειν εὐθηνείαν καὶ χορηγίαν, καὶ τὴν τοῦ Ἰσοκράτους τῶν ἐννοιῶν ἀφθονίαν, καὶ τὸ τοῦ Ἀριστείδου εὐκόλον, καὶ τὴν τοῦ Χρυσοστόμου χρυσὴν ῥῆσιν, καὶ τὴν τοῦ
 15 ^{127r} Βασιλείου ὀξύτητα, καὶ τὴν τοῦ Γρηγορίου σοφίαν καὶ σκληρότητα, καὶ τὴν τῶν ἄλλων εὐμάθειαν, εὐπρέπειαν καὶ φιλοκαλίαν τῆς τε ἐπιστήμης καὶ τοῦ λόγου ἠκιστα μιμησάμενος, ἀλλ' ἐκ τοῦ παραχρῆμα διὰ τὴν τοῦ κομισαμένου ταχύτητα μάλιστα ἀπλῶς καὶ ταπεινῶς οὐ<υ>τως, ἐπιθυμούμενος οὐ μόνον δι' ἐπιστολὴν ἀσπάζεσθαι σε καὶ ἐπικτᾶσθαι τὴν παρὰ σοῦ εὐ-
 20 νοιαν καὶ χάριν, ἀλλὰ καὶ ἐμπροσθεν καὶ μετὰ τῶν ἔργων ἐπιδεῖξαί σοι τῆς δοθείσης ὑπὸ Θεοῦ μοι χάριτος καὶ δωρεᾶς, ὅσον δυνησαίμην, τὸν σοὶ θυμὴρ καρπὸν, μετὰ τῆς ταπεινότητος ἢ ὑπολαμβάνω τὸν Θεόν ἐμὲ κοσμήσαι εἰς τὴν ὑπηρεσίαν τῆς παναγιότητός σου. ^{127v} μὴ δυνάμενος τοῖς ὀφθαλμοῖς, ὧν ἀκωκὰς διὰ τὰς συχνὰς ἀναγνώσεις ἀπώλεσα, τῷ νῷ καὶ τῇ
 25 γλώττῃ διὰ τὴν τοῦ Θεοῦ χάριν καὶ εὐνοίαν ἱκανοποιεῖν διὰ τῆς ἐμῆς ταπεινότητος πειράσομαι, ἐνθυμούμενος ὅτι εἰ κατὰ τι ἐκαθαρίσθη ὁ ἐμὸς νοῦς καὶ ἐφωτίσθη ἐπὶ ταῖς παιδείαις, ὅλον ἔλαβον καὶ ἐδεξάμην ἀπὸ τῶν Ἑλληνικῶν γραφῶν, καὶ ἐπιγινώσκω καὶ οἶδα ὅτι πᾶν τὸ ἀγαθόν, εἴ τι ἐν

10 Θουκυδίδου: Θουκιδίδου ms. | 11 Ἡροδότου: Ἡρωδώτου ms. τοὺς: τοῖς ms. | 12 εὐθηνείαν: εὐθύνειαν ms. | 13 Ἰσοκράτους: Ἰσω- ms. ἀφθονίαν: αὐθονοίας ms. | 15 σκληρότητα: σκληρώτητα ms. | 19 ἀσπάζεσθαι: ἀσπάζεσθῆ ms. | 20 ἐπιδεῖξαί σοι: ἐπιδείξεσι ms. | 21 ὅσον: ὥσον ms. | 21-22 τὸν... καρπὸν: τῶν... καρπῶν ms. | 22 ἢ: ἡ ms. | 23 κοσμήσαι: κοσμεῖσαι ms. | 24 ἀκωκὰς: ἀκοκὰς ms. | 28 εἴ τι corr.: εἴτε ms.

έμοί έστιν, ταῖς Ἑλληνικαῖς γραφαῖς όφλισκάνω καί αὐταῖς μέμνημαι τήν
 χάριν παιδειῶν καί τεχνῶν καί έπιστημῶν. ένοχος αὐταῖς |^{f.128r} ὑπέρ αὐτῶν
 ὑπάρχων, καί διά τοῦτο τοὺς Ἑλληνας έξαιρέτως στέργειν καί άγαπᾶν φυ-
 σικῇ τινι ροπῇ καί φορᾷ καί όφειλήματι άναγκάζομαι, καί μάλιστα τοὺς
 5 διαπρέποντας οὐ μόνον σοφία, άλλ' έτι καί άγιωσύνη καί πάσαις ταῖς άρε-
 ταῖς. άστινας άκροώμενος έν σοί, παναγιώτατε δέσποτα, διαπρέπειν, θελγό-
 μενος τῇ άκοῇ σύρομαι ὡς άγκιστρωθεῖς ὑπ' αὐτῶν, ὅπως ᾤν πρῶτον θανεῖν
 έκεῖσε προσπελάσωμαι ὅπου δυνηθῶ συχνῶς άκούειν πράξεις σου άγίας
 καί σώφρονας πραγματείας |^{f.128v} καί φρονίμου ένεργείας. σύγγνωθι διά τὸ
 10 μῆκος, άγάπα διά τήν εὖνοιαν, φιλοφρόνησον διά τήν σπουδήν, αἷς πρόθυ-
 μον έμέ είς πάντα σὺ ὑπάρξειν έννόησον. έρρωσο. έν Ῥώμῃ θαργηλιῶνος
 ἔνη καί νέα. έτει .α° φ° ξ° θ°.

1 Ἑλληνικαῖς: Ἑλληνικές ms., sed -αις s. lin. όφλισκάνω: ώφλισκάνω ms. | 2
 ένοχος: ένωχος ms. | 3-4 φυσικῇ... ροπῇ καί φορᾷ: φυσικῇ... ροπῇ καί φορᾶ ms. | 5
 σοφία... άγιωσύνη: σοφία... άγιοσύνη ms. | 6-7 θελγόμενος: θελγώμενος ms. | 7 άγ-
 κιστρωθεῖς: άγκιστροθεῖς ms. πρῶτον: πρότον ms. | 8 έκεῖσε: έκεῖσαι ms. προσπε-
 λάσωμαι: -σομαι ms. συχνῶς: σειχνῶς ms. | 9 σώφρονας: σόφρονας ms. | 11 Ῥώμη:
 Ῥώμη ms. | 12 ἔνη: ένι ms. νέα: νέα ms.

IL TEATRO DI EDUARDO DE FILIPPO IN GRECIA NEGLI ANNI 1985-2000

«Si dice che nella vita dell'uomo c'è un punto di partenza ed un punto di arrivo, di solito riferiti all'inizio e alla fine di una carriera. Io, invece, sono convinto del contrario: il punto di arrivo dell'uomo è il suo arrivo nel mondo, la sua nascita, mentre il punto di partenza è la morte che, oltre a rappresentare la sua partenza dal mondo, va a costituire un punto di partenza per i giovani. Perciò a me la morte m'incuriosisce, mi sgomenta, ma non mi fa paura, perché la considero la fine di un ciclo – il mio – che però darà vita ad altri cicli legati al mio»⁽¹⁾.

Sono parole di Eduardo De Filippo con le quali vogliamo fissare «il punto di partenza» per la seconda parte di questa ricerca dedicata alla fortuna del drammaturgo italiano in Grecia: partiremo dall'anno successivo alla sua morte (avvenuta nel 1984) per arrivare sino alle celebrazioni per il centenario della sua nascita (nel 2000)⁽²⁾.

Nel 1956, in un'intervista rilasciata a Vito Pandolfi, Eduardo, a proposito delle rappresentazioni delle sue commedie all'estero, dichiarava: «In Grecia ho delle critiche magnifiche. Ormai sono greco. Recitano le mie commedie con scenari un po' surrealistici, con messe in scena strannissime»⁽³⁾. Infatti, ancora oggi, a volte, le sue opere vengono rappresentate con allestimenti davvero stravaganti⁽⁴⁾.

(1) Dalla conferenza-spettacolo tenuta da Eduardo a Montalcino la sera del 9 luglio 1983, ora in *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, a cura di I. Q. DE FILIPPO, Milano 1985, pp. 181-182.

(2) La prima parte di questa ricerca è stata pubblicata in A. PROIΟΥ – A. ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984*, in *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici*, n. s. 38 (2001), Roma 2002, pp. 231-277.

(3) V. PANDOLFI, *Intervista a quattr'occhi con: Eduardo De Filippo*, in *Sipario* 119, marzo 1956, p. 6, ora in *Teatro italiano contemporaneo, 1945-1959*, Milano 1959, p. 200.

(4) Si vedano, come esempio, l'allestimento delle *Voci di dentro* (stagione tea-

Alla notizia della morte di Eduardo, come si è visto⁽⁵⁾, il teatro di Agrinio è riuscito a mettere in scena, nel dicembre del 1984, *Questi fantasmi!* e, nel 1985, almeno da quanto si legge nell'articolo di Ghiorgos Sarighiannis⁽⁶⁾, sempre in provincia, ad Agrinio e a Làrissa, viene messa in scena *Filumena*⁽⁷⁾, ma sarà la stagione teatrale 1986-1987 a celebrare Eduardo sul suolo ellenico.

Molti spettacoli vengono dedicati a Luigi Pirandello e a Eduardo De Filippo. I teatri fanno a gara nell'allestire le opere dei due drammaturghi italiani. Nel 1986 ricorre infatti anche il cinquantenario della morte di Luigi Pirandello, ma delle iniziative prese per celebrare lo scrittore siciliano ci siamo già occupate⁽⁸⁾.

L'Istituto Italiano di Cultura di Atene allestisce, in onore di Eduardo, una mostra fotografica che illustra la vita e la carriera artistica del commediografo napoletano; sulla stampa si leggono frasi del tipo: «L'anno greco in onore di De Filippo»⁽⁹⁾, «la stagione teatrale di quest'anno reca il sigillo del suo nome»⁽¹⁰⁾, e ancora «tutte le opere di Eduardo, vibranti di vita, palpitano tra le mani degli interpreti e offrono abbondante materiale per molte e diverse prove di stile [...]; la forma drammatica e scenica scaturisce spontanea, mentre si attua l'assimilazione di ogni gesto, di ogni esperienza vissuta e di ogni voce»⁽¹¹⁾. Il fascicolo di gennaio-marzo della rivista *Ἐκκύκλημα*⁽¹²⁾, a cu-

trale 1986-1987), alle pp. 211-229, e l'allestimento della *Grande magia* (nel 1992), alle pp. 266-271.

⁽⁵⁾ PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit. pp. 275-277.

⁽⁶⁾ G. SARIGHIANNIS, *Τὰ τρία ἔργα τοῦ Ντέ Φιλίππο στὴν φετινὴ θεατρικὴ περίοδο*, in *Ἀφιέρωμα στὸν Ἐντουάρντο Ντέ Φιλίππο*, a cura di Ch. BABOU – PANGOURELI, in *Ἐκκύκλημα* 12, Atene, gennaio-marzo 1987, p. 55.

⁽⁷⁾ Con Sofia Olymbiu e Kostas Tsianos, le scenografie sono di N. Charalambus; purtroppo, gli spettacoli messi in scena da compagnie di provincia sfuggono spesso alle catalogazioni.

⁽⁸⁾ Ne abbiamo parlato in A. PROIOU – A. ARMATI, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)*, Roma 1998, pp. 229-254; 314-315.

⁽⁹⁾ K. GHEORGUSOPOULOS, *Τὰ Νέα*, 3 novembre 1986, ora in *Παγκόσμιο Θέατρο* 3: *Ἀπὸ τὸν Μίλλερ στὸν Μύλλερ*, a cura di E. ANDRIANÚ, Atene 2000, p. 238.

⁽¹⁰⁾ Dal programma di sala di *Filumena Marturano* al Θέατρο Ἀλίκη.

⁽¹¹⁾ E. VAROPOULU, *Τὸ Βῆμα*, 21 dicembre 1986.

⁽¹²⁾ *Ἀφιέρωμα στὸν Ἐντουάρντο Ντέ Φιλίππο*, a cura di Ch. BABOU – PANGOURELI, in *Ἐκκύκλημα* 12 cit., pp. 39-62. Il fascicolo comprende alcune traduzioni in greco di testi di Federico Frascani, di Eduardo De Filippo su Pirandello, dell'intervista rilasciata da Eduardo, nella sua casa romana, dopo la messinscena a Berlino, nel maggio del 1982, dell'*Arte della Commedia*. Vi sono poi articoli di

ra di Christina Babou-Pangourelis, è interamente dedicato a Eduardo De Filippo.

Al Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Λάρισας, nella stagione teatrale 1986-1987 è ancora in scena l'allestimento di *Filumena Marturano*. Questa volta la traduttrice, Rita Bumi-Papà, lascia il titolo voluto da Eduardo: *Φιλουμένα Μαρτουράνο*⁽¹³⁾. Le scene e i costumi sono di Ghiorgos Ziakas. Il programma di sala riporta un lungo articolo di Vito Pandolfi⁽¹⁴⁾ e una nota del regista, Nikos Charalambus, il quale scrive: «L'opera inizia come una commedia drammatica e finisce come un dramma realistico». Sulla messa in scena dello spettacolo a Làrissa non abbiamo altre notizie.

Ad Atene, sempre nella stagione teatrale 1986-1987, vengono messe in scena tre opere di Eduardo: *Le voci di dentro*, *Filumena Marturano* e *Questi fantasmi!*. Ospite d'eccezione di tutti e tre gli spettacoli è la moglie di Eduardo, Isabella Quarantotti De Filippo.

La compagnia del Θέατρο Τέχνης, al Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κούν nella sala 'Ορφεύς, rappresenta, dal 17 ottobre 1986, *Le voci di dentro* ('Εσωτερικὲς φωνές)⁽¹⁵⁾. Ghiorgos Armenis⁽¹⁶⁾, allievo dell'indimenticabile Karolos Kun, grande ammiratore di Eduardo De Filippo, firma la regia e interpreta il ruolo di Alberto Saporito; aiuto regista è Ghiannis Karatzoghiannis; Sofia Olymbiu interpreta Rosa Cimmaruta; Takis Papatheou è Carlo Saporito; Christos Biros è Pasquale Cimmaruta; le scene e i costumi sono di Dionysis Fotópulos; la musica è stata scelta da Riniò

scrittori greci, come quello di Alki Zei, che ha conosciuto e ha lavorato con Eduardo a Roma e della quale preferiamo riportare la testimonianza che si legge alle pp. 212-219; 286-288, e quello di Ghiorgos Sarighiannis che riporta le interviste rilasciate dai tre registi che, nella stagione teatrale 1986-1987, hanno messo in scena opere eduardiane: Ghiorgos Armenis, Spyros Evangelatos e Andreas Vutsinàs (si vedano le pp. 211-244).

(13) Sulla traduzione del titolo dell'opera *Filumena Marturano* si veda PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., pp. 245-246, il titolo è tradotto *Τὰ παιδιά είναι παιδιά* (*I figli son figli*), e pp. 257-258, il titolo è tradotto *Ἡ κλώσσα* (*La chioccia*).

(14) V. PANDOLFI, *Eduardo ancora di salvezza*, in *Il Dramma*, n.s. 35-36, 1 maggio 1947, pp. 8-10.

(15) L'opera è stata rappresentata in Grecia per la prima volta nel 1952 con il titolo *Tarantella*: PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., pp. 250-253.

(16) Armenis, anche in seguito, metterà in scena opere eduardiane: *Le voci di dentro* nella stagione teatrale 1998-1999; *Questi fantasmi!* nella stagione teatrale 1999-2000; si vedano le pp. 286-289, 289-293.

Papanikola. Alla scrittrice Alki Zei⁽¹⁷⁾ si deve non solo la traduzione della commedia in greco, ma anche la descrizione, sul programma teatrale, del suo incontro con Eduardo, avvenuto a Napoli nel gennaio del 1954; una testimonianza che riteniamo vada letta nella sua interezza:

«*Il Teatro di Eduardo* [...] e lui personalmente – scrive Alki Zei – li ho conosciuti in Italia nel 1954. In Grecia era il periodo degli ‘anni di pietra’ (‘τὰ πέτρινα χρόνια’)⁽¹⁸⁾ e per vari motivi dovevo trascorrere un periodo in Italia. Arrivai a Roma con una lettera di presentazione di Pelos Katselis⁽¹⁹⁾ per Eduardo – Katselis aveva messo in scena da poco *Fi-lumena Marturano*⁽²⁰⁾ ed era in corrispondenza con De Filippo – nella quale lo pregava di aiutarmi.

(17) È nata ad Atene nel 1925. Studentessa alle Superiori scrive e recita per il teatro delle marionette. Si iscrive all'Università ma la sua passione sono la casa editrice Ikaros, il caffè Lumidis e il Θέατρο Τέχνης. Diventa membro dell'EPON, l'organizzazione unitaria panellenica dei giovani. Esordisce nel 1944 con alcuni racconti su un periodico studentesco. Scrive racconti e romanzi per l'infanzia e l'adolescenza. Il suo primo romanzo è *La tigre in vetrina*. Nel 1945 sostiene gli esami alla scuola di recitazione del Conservatorio di Atene, e ha maestri insigni, quali Emiliós Veakis e Dimitris Rondiris. Durante la guerra civile il marito Ghiorgos Sevastikoglu, autore teatrale e regista, parte clandestinamente dalla Grecia, mentre lei viene mandata al confino a Chios. Dopo il suo ritorno termina la scuola di recitazione e recita al teatro Musuris con la Lambeti, in seguito con la compagnia di Karusos e di Aspasia Papathanasiu. Nel 1952 ottiene il passaporto e parte per l'Italia con l'intento di raggiungere a Taskent il marito, stabilitosi lì sin dal 1949. Nel 1954 a Roma conosce Eduardo De Filippo e recita con la sua compagnia. Nel 1956 si trasferisce con la famiglia a Mosca. Studia all'Istituto Cinematografico nel Dipartimento di sceneggiatura. È traduttrice dal russo e dall'italiano. Ritorna ad Atene con i figli; nel 1964 fa ritorno ad Atene anche il marito. Nel periodo della dittatura dei colonnelli la Zei lascia la Grecia con la famiglia e si reca a Parigi. Vi resta in esilio dal 1967 al 1974. Scrive la *Storia di Petros*, romanzo che sarà tradotto anche in francese. Nel 1980 ritorna definitivamente in Grecia. Nel 1987 pubblica *La fidanzata di Achille*, il bellissimo romanzo tradotto in italiano da L. MARCHESELLI LOUKAS, edito da Crocetti. Per ulteriori notizie sulla scrittrice si veda M. VITTI, *Storia della letteratura neogreca*, Roma 2001, pp. 386-387.

(18) Τὰ πέτρινα χρόνια (gli anni di pietra) sono per la Grecia gli anni difficili immediatamente prima, durante e dopo la Guerra civile (1946-1949); anni di repressione in cui molti comunisti sono costretti a rifugiarsi all'estero. Si vedano R. CLOGG, *Σύντομη Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδας*, (trad. greca), Atene 1984, pp. 234-241; 245-246; N. SVORONOS, *Storia della Grecia Moderna*, (trad. italiana), Roma 1974, pp. 120-122; 125.

(19) Noto regista e titolare di una scuola drammatica, si veda anche PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., p. 246.

(20) PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., pp. 245-249.

De Filippo recitava allora, a Roma, l'opera di Eduardo Scarpetta *Miseria e Nobiltà*. Mi rivolsi al suo segretario e ricevetti la classica risposta che per il momento Eduardo era molto occupato. Lasciai, senza speranza, il mio numero telefonico e mi stupii quando, esattamente dopo quindici giorni, mi telefonò il segretario stesso per dirmi che Eduardo – così lo chiamavano tutti – mi aspettava il giorno dopo nello studio in cui stava doppiando un suo film.

Arrivai allo studio con la lettera di Katselis in borsa, aspettai pochi minuti in una grande sala con un'enorme porta di vetro in fondo. Attraverso la vetrata scorsi un uomo che gesticolava intensamente e capii che doveva essere molto arrabbiato, notai il suo viso e, dalle caratteristiche guance incavate e dagli occhi espressivi, riconobbi Eduardo De Filippo. Pensai di non essere capitata in un buon momento. Lo vidi allora aprire la porta di vetro, dare un'occhiata nella sala e, intuendo che lo stavo aspettando, venire verso di me. La sua espressione era completamente cambiata e mi disse ridendo:

– 'Allora che novità dal Partenone?'

Il suo humour, il tono amichevole della sua voce mi diedero coraggio. Mostrai la lettera di Katselis, la lesse in fretta e mi disse con una voce calda che non ho dimenticato malgrado i tanti anni trascorsi:

– 'Ti aiuterò'.

E mi ha aiutato. Senza conoscermi, senza chiedere particolari sul perché dovevo a tutti i costi rimanere in Italia. Mi disse di andare il giorno dopo dal suo segretario per ritirare un certificato con l'attestazione che stavo prendendo lezioni private da lui: certificato che mi serviva per ottenere un permesso di soggiorno dalla Questura. Non feci in tempo a ringraziarlo perché lo chiamarono per il lavoro di doppiaggio. Nell'andar via mi disse ad alta voce:

– 'Per quanto riguarda il lavoro... ho qualcosa in mente'.

Mi stupii. Io non gli avevo fatto un discorso sul lavoro. Quando dopo anni lo incontrai di nuovo e gli chiesi perché, dal primo momento, decise di aiutarmi, come se fosse il mio migliore amico, rispose con quel suo modo semplice e sincero, che è lo stesso sia sul palcoscenico sia nella vita.

– 'Perché ho capito che ti dovevo aiutare!'

Dopo un mese avrebbe inaugurato il suo nuovo teatro, il Teatro San Ferdinando⁽²¹⁾ a Napoli, con una vecchia commedia napoletana di

(21) Notizie sul Teatro San Ferdinando si possono leggere in: *Eduardo de Fi-*

Antonio Petito, *Palummella*⁽²²⁾. La sua frase 'ho in mente qualcosa' si riferiva al contratto trimestrale che mi propose. Mi domandavo cosa avrei potuto interpretare io – anche se in un ruolo muto – in un'opera che segue le orme della Commedia dell'Arte. Secondo quanto stabiliva un vecchio contratto firmato da Eduardo Scarpetta e da Eduardo De Filippo, l'attore ha l'obbligo di cantare, di suonare uno strumento musicale, di ballare, di cambiare sesso, e poter passare con un calcio al sedere attraverso una parete di carta. Non ci fu bisogno che io facessi niente di tutto ciò, perché De Filippo mi vestì da antica greca; mi dovevo presentare nell'ultima scena dell'opera, quella nella quale si faceva una grande festa, insieme al maragià, principesse indiane, re e regine di colore; ciascuno parlava la propria lingua e io recitavo in greco classico l'*Antigone*!

Ero arrivata a Napoli un giorno di gennaio del 1954 e appena uscita dalla stazione entrai nel primo bar che vidi per chiedere dove si trovava il Teatro San Ferdinando. Il barista poco mancò che mi baciasse e disse ad alta voce a un vecchietto, seduto a un tavolo più in là, che cercavo il Teatro di Eduardo.

– 'Con Eduardo, disse il vecchietto, abbiamo bevuto il vino molte volte, ah, che artista!' Poi cominciò a ricordare al barista alcuni sketch di vecchie commedie di De Filippo, rappresentate, come dicevano, prima della guerra. Nel frattempo entrarono due clienti: uno teneva un secchio pieno di spazzoloni per imbiancare e l'altro una scatola piena di orecchini e bracciali. Si unirono anche loro alla conversazione e cominciarono con il ricordare scene comiche di spettacoli di Eduardo, ripetendole in un napoletano che li faceva piangere dalle risate, mentre io non capivo nulla. Non mi permisero di pagare il caffè e il vecchietto si offrì di accompagnarmi fino al teatro. Passammo attraverso molti vicoli sporchi, con il bucato steso, e alla fine sbucammo in una piazzetta, tanto piccola che ogni suo lato era occupato dalla facciata di una casa o poco più. Intorno case alte, vecchie e sporche, un bar, e un negozio di ali-

lippo e il Teatro San Ferdinando, Napoli 1954; Eduardo. *Polemiche pensieri, pagine inedite* cit., pp. 59-78, in particolare p. 64; M. PROCINO SANTARELLI, *Eduardo dietro le quinte. Un capocomico-impresario attraverso cinquant'anni di storia, censura e sovvenzioni (1920-1970)*, Roma 2003, pp. 131-145.

⁽²²⁾ Per *Palummella zompa e vola* di Antonio Petito si vedano: E. SCALERA, *Il testamento di Pulcinella*, in *Eduardo de Filippo e il Teatro San Ferdinando* cit., s. p.; le recensioni riportate in F. DI FRANCO, *Eduardo De Filippo*, Roma 2000, pp. 176-177, in particolare p. 177.

mentari con salsicce e salumi appesi in vetrina; accanto, nuovo e splendente nella sua eleganza, il Teatro San Ferdinando.

Ringraziai il vecchietto ed entrai in Teatro. La platea era grande, con poltroncine nuovissime foderate di velluto rosso. In fondo al palcoscenico scorsi De Filippo circondato da un mucchio di persone che gli parlavano contemporaneamente. Uno gli diceva dei costumi, un altro del sipario, un terzo lo chiamava a vedere l'illuminazione dell'ingresso, la cui installazione era appena terminata. Lui rispondeva a tutti. Io me ne stavo lì sperduta e non speravo neppure che mi desse ascolto.

– 'Chiama gli attori'. Lo sentii dire a qualcuno che gli stava accanto. Poi si volse verso di me, che stavo tremando.

– 'Non avere paura, i napoletani sono migliori di quanto non li presentino i film'.

Appena arrivati gli attori, presentò loro, con calde parole, la collega greca.

– 'Abbiate cura di lei e statele vicino'.

Allora un attore cominciò a darmi una pacca amichevole sulla spalla, un altro a baciarmi, un altro ancora mi dava il benvenuto a voce alta.

– 'Adesso però inizia la nostra prova' – disse De Filippo e tutti, in ordine e in punta di piedi, andarono a prendere i loro posti.

Il suggeritore si sedette su una sedia e incominciò il suo lavoro. Nessuno sapeva a memoria il testo. Eppure, tutti 'recitavano', correvano in lungo e in largo sul palcoscenico, saltavano, ballavano, ridevano, aprivano e chiudevano la bocca fingendo di parlare, mentre le parole uscivano dalla bocca del suggeritore. De Filippo interpretava Pulcinella. Percorreva il palcoscenico in lungo e in largo, si mordeva le mani, saliva su una sedia, poi su una scala, senza pronunciare parola.

All'inizio non capivo, ma piano piano compresi che gli attori erano pronti e addestrati a questo tipo di commedia, la Commedia dell'Arte. Dovevano soltanto imparare le parole. Osservai che De Filippo agli attori bravi lasciava completa libertà nella creazione del ruolo, ma era molto esigente nei loro confronti. Dava spiegazioni a coloro che non coglievano al volo le sue osservazioni, interpretando egli stesso ogni ruolo nei minimi particolari. Per me tutto ciò era una gioia e una grande scuola. Le prove durarono venti giorni e la prima si avvicinava. Avevano imparato il testo, ma io avevo l'impressione che lo spettacolo richiedesse ancora molto lavoro.

Alla vigilia della prima si fece l'inaugurazione del nuovo Teatro San Ferdinando, nella piazzetta ci fu una vera manifestazione. Tutto il quar-

tiere San Ferdinando aspettava fuori del Teatro per vedere il suo Eduardo. Gli attori con molta difficoltà riuscirono, spingendo, a entrare in Teatro. De Filippo giunse ai camerini tremando di emozione.

– ‘Come sei riuscito a passare, Eduardo?’ – gli chiesero.

– ‘Tra due ali di gente’ – rispose lui in lacrime.

De Filippo parlò del nuovo teatro agli invitati di quella serata. Disse di averlo fatto costruire sulle rovine del Teatro San Ferdinando – che era stato distrutto dai bombardamenti degli inglesi – perché era un teatro che aveva una lunga tradizione. Qui erano state allestite tutte le commedie classiche napoletane che tanto aveva amato il popolo di Napoli; anzi, l’aveva fatto costruire in questo povero quartiere perché credeva che il suo teatro appartenesse alla povera gente che viveva lì intorno.

De Filippo prese poi a recitare, per i suoi invitati, alcune scene dalle sue opere e degli sketch che aveva interpretato con successo in vari periodi. Potei così vederlo calarsi da un momento all’altro nei ruoli più diversi. All’improvviso vidi sulla scena qualcosa che mi lasciò sbalordita. La mattina di quello stesso giorno, passando fuori porta, avevo visto un venditore ambulante di cravatte, che le portava appese al collo, e si faceva pubblicità in un modo molto curioso. ‘Sono tanto resistenti’, diceva tra l’altro, ‘che ci potete strangolare vostra suocera’.

E vedendo De Filippo rappresentare in uno sketch un venditore ambulante di cravatte credetti di vedere quello che avevo visto la mattina per strada⁽²³⁾. Difficilmente avrei potuto dire quale fosse quello vero.

Il giorno dopo, giorno della prima, l’emozione della compagnia era arrivata al culmine. La maggior parte degli attori lavorava da anni con De Filippo e aveva conosciuto insieme a lui molti successi.

Prima dell’inizio dello spettacolo Eduardo uscì sul proscenio con il costume di Pulcinella. Accanto a lui un attore molto vecchio, vestito allo stesso modo: Salvatore De Muto, l’ultimo Pulcinella. Secondo una tradizione che risale all’epoca della Commedia dell’Arte, De Muto deve consegnare ufficialmente la maschera di Pulcinella all’attore che sarà il più degno di succedergli in un simile ruolo. La scena è solenne e incredibilmente emozionante. Il pubblico e noi, da dietro le quinte, tratteniamo il respiro. Il vecchio Pulcinella consegna la maschera nelle mani di De Fi-

(23) Una «divertente», «irripetibile» scenetta sulle cravatte era stata registrata nel 1961 da De Filippo per la RAI, ma purtroppo è stata cancellata, la ricorda però Isabella Quarantotti De Filippo in *Eduardo. Polemiche pensieri, pagine inedite* cit., pp. 108-110, in particolare 110.

lippo⁽²⁴⁾, che a sua volta la consegnerà al suo degno successore. La maschera di Pulcinella non è mai caduta in mani indegne. A un attore non bravo, mediocre, non è permesso interpretare questo ruolo.

Mi domando, adesso che De Filippo non c'è più, chi abbia la maschera di Pulcinella.

Mentre aspetto il momento di entrare in scena, seguo lo spettacolo da dietro le quinte. Ora capisco. De Filippo e gli altri attori adesso stanno recitando. Improvvisano, perfezionano il loro ruolo. Una scena, che durante le prove non aveva niente di comico, adesso fa morire dalle risate gli spettatori: Pulcinella va e viene, frastornando un marchese con le sue domande. 'Ah, stai diventando pesante', dice il marchese infastidito, e allora vedo Eduardo slanciarsi e, come se volasse, saltare con leggerezza e sedersi sulle spalle del marchese dicendo: 'Ah, sono pesante'.

Naturalmente la gente del povero quartiere di San Ferdinando – parlo sempre del 1954 – non avrebbe avuto la possibilità di veder recitare il suo Eduardo, perché il biglietto per loro era caro. De Filippo però aveva fatto ricostruire quel teatro proprio per quel quartiere. È commovente il manifesto che fu affisso fuori del teatro e che venne diffuso per tutte le strade di Napoli. De Filippo si rivolge in puro dialetto napoletano ai napoletani, dicendo che non devono aver paura per il prezzo del biglietto, perché per tre volte alla settimana darà spettacoli popolari a prezzi molto bassi. Inoltre prega i bravi napoletani e le brave napoletane, che volessero andare allo spettacolo con una ciurma di ragazzi, di non lasciarli salire con le scarpe sulle poltroncine, perché non si strappi il velluto.

Un appello giustificato, perché è impossibile descrivere ciò che avveniva il giorno dei prezzi popolari. Il teatro traboccava di gente molto diversa da quella che vi andava negli altri giorni. E lo stesso De Filippo interpretava il suo personaggio con un brio così travolgente che il pubblico lo invitava a ripetere ancora e ancora l'ultima scena dell'opera. E quando calava il sipario, la gente dalla platea e dalla galleria gridava a Eduardo di togliersi la maschera di Pulcinella. De Filippo si toglieva la maschera ed usciva sul proscenio. Quando il pubblico vedeva quel suo viso così particolare, con le guance incavate, dava sfogo al suo entusiasmo con applausi scroscianti e gli chiedeva di recitare alcune sue poesie. De Filippo iniziava a declamare i versi, noti anche allo spettatore napoletano più ignorante, perché urlavano:

(24) Sull'argomento si veda anche M. PROCINO SANTARELLI, *Eduardo dietro le quinte* cit., p. 136.

- ‘Eduardo di *Mamma mia*’.
- ‘Eduardo *‘O raggio ‘e sole*’.
- ‘Eduardo *Ragù*’.
- ‘Recita tutto, tutto’ –, gli urlano adesso tutti insieme.

Passeggiando per le strade di Napoli, osservando da vicino la sua gente, ho capito quanto De Filippo sia autenticamente napoletano. È vissuto sempre accanto al popolo di Napoli e tutta la sua creazione, sia come attore sia come scrittore, è basata su un’approfondita osservazione e sullo studio della vita delle persone semplici.

In ogni napoletano che incontravo per strada riconoscevo un movimento, un gesto, un’espressione di De Filippo. O meglio, anche nel minimo movimento, gesto, espressione di De Filippo si riconosceva il napoletano, su cui l’ultima guerra ha lasciato profondi segni.

Non ricordo di aver mai visto De Filippo recitare in modo fiacco o senza brio. Non si ripeteva mai, in ogni spettacolo l’ho visto aggiungere qualcosa di nuovo.

Quando giunse il momento di lasciare l’Italia per un’altra ‘spedizione’, salutai Eduardo con una stretta al cuore perché credevo di non rivederlo più. Andavo nell’Unione Sovietica. Eppure dopo qualche anno venne a Mosca con il *Teatro di Eduardo* per rappresentare alcune sue opere⁽²⁵⁾. L’accoglienza che gli riservò il pubblico sovietico fu simile a quella dei napoletani nei giorni in cui il biglietto era ridotto.

Lo incontrai di nuovo molto commossa. Un giorno uscii con lui a fare un giro per Mosca. Faceva molto freddo. Camminavamo sulla via Gorkij e all’improvviso lo vidi fermarsi estasiato davanti a una vetrina.

– ‘Questo è un orologio, questa è una sveglia!’ – mi disse.

Guardai e vidi nella vetrina certe grandi sveglie fatte di zinco, con

(²⁵) A. ZEI, *Παρατηρώντας τὸν Ἐντουάρντο...*, in *Ἐκκύκλημα* 12 (1987) cit., p. 51. Alki Zei colloca questo incontro intorno agli anni ‘60, in occasione della rappresentazione dell’opera *De Pretore Vincenzo*. Dalla *Nota storico-critica* di A. BARSOTTI, in E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, II, Torino 1995³ (Einaudi Tascabili. Letteratura 284), pp. 180-182, si apprende che la commedia *De Pretore Vincenzo* è stata messa in scena nel 1958, a Mosca, URSS, al Teatro Stanislavskij, e a Leningrado, URSS, al Teatro Komsomol, e di nuovo a Mosca, sempre nel 1958 al Teatro Contemporaneo; notizie confermate da Isabella De Filippo in *Eduardo nel mondo*, Roma 1978, p. 76, che registra anche la rappresentazione di *De Pretore Vincenzo* a Mosca al Teatro Contemporaneo nel 1962. Sul viaggio e la tournée di De Filippo in Russia si veda anche PROCINO SANTARELLI, *Eduardo dietro le quinte* cit., pp. 170-171, 179, 180 e p. 256.

sopra un grande campanello, come quelle che una volta mettevamo nelle cucine.

De Filippo continuò con entusiasmo.

– ‘Ti grida da lontano, ‘sono un orologio’, ‘sono una sveglia’. Questi che adesso fabbricano da noi non sai se siano cipolle, termometri oppure tabacchiere’.

E ora che Eduardo non c’è più, lo rivedo spesso davanti alla vetrina di via Gorkij, stretto nelle spalle per il freddo come un povero napoletano a cui manca il sole di Napoli, dire estasiato:

– ‘Questo è un orologio, ti grida da lontano: sono un orologio’»⁽²⁶⁾.

Il libretto di sala, grazie a questo ricordo di Eduardo, tracciato con tanta vivacità da Alki Zei, e grazie alle tante fotografie che lo arricchiscono, si sfoglia con piacere⁽²⁷⁾. Alla prima di quest’opera «scritta con grande maestria»⁽²⁸⁾ è presente Karolos Kun⁽²⁹⁾.

I trafiletti e le recensioni, all’indomani della prima delle *Voci di dentro*, sono numerosissimi⁽³⁰⁾; molti riportano l’intervista rilasciata dal regista, Ghiorgos Armenis, che ha voluto ambientare il lavoro eduardiano «nel periodo dello sviluppo industriale italiano», come riferisce Peggy Kunenaki su *Ταχυδρόμος* del 16 ottobre 1986. È «una commedia di costume sui rapporti umani e sui difetti della società, scritta in una lingua viva ed espressiva, ma sotto lo strato superficiale della commedia si cela l’ansia esistenziale dell’autore riguardo il cambiamento dei rapporti umani nel dopoguerra [...]. Tratta, dunque, questo momento critico di cambiamento sociale, e constata che, contrariamente a quanto dovreb-

⁽²⁶⁾ Dal libretto teatrale dell’opera *Le voci di dentro*, allestita ad Atene nella stagione teatrale 1986-1987.

⁽²⁷⁾ Ci sono fotografie di Eduardo, degli artisti e delle scene dello spettacolo; è bellissima una fotografia di Karolos Kun, il regista che per primo ha messo in scena una commedia di Eduardo in Grecia; si veda Gh. ΠΙΛΙΧΙΔΗΣ, *Κάρολος Κούν. Συνομιλίες*, Atene 1987, pp. 155, 169, 197.

⁽²⁸⁾ Sono le parole di Ghiorgos Armenis riportate su *Τὰ Νέα* del 17 ottobre 1986.

⁽²⁹⁾ Karolos Kun, intervistato dopo lo spettacolo, si congratula con il suo discepolo, Ghiorgos Armenis, regista della rappresentazione, e rimanda a una precedente messa in scena delle *Voci di dentro* della quale non abbiamo trovato traccia.

⁽³⁰⁾ Rimandiamo ai trafiletti apparsi su *Τὰ Νέα* del 3 e del 17 ottobre 1986; all’intervista a Ghiorgos Armenis di P. Kunenaki, su *Ταχυδρόμος* del 16 ottobre; a *Ἐλεύθερος Τύπος* del 17 ottobre 1986, *Ἐλευθεροτυπία* e *Πρώτη* del 17 ottobre, su *Ἔθνος* del 18 ottobre; all’articolo di V. DEMU, su *Ἡ Πρώτη* del 20 ottobre 1986 ecc.

be avvenire, i rapporti umani si sgretolano, si perdono proprio a causa dello sviluppo tecnologico. «Incomincia ormai – dice Armenis – il dominio del marketing, non solo nell'ambito del mercato, ma anche in quello sociale: gli uomini si fanno introversi, si chiudono in se stessi e tutte le voci che avrebbero voluto liberare diventano 'voci di dentro', che conducono alla schizofrenia. Questo è l'elemento che mi ha stimolato ad allestire le *Voci di dentro*, oltre al fatto che è una commedia classica. Perché come uomo del 1986 percepisco il problema nello stesso modo: abbiamo perso i nostri contatti, la nostra sensibilità, la stima, la fiducia, non possiamo più guardarci negli occhi. Avviene ciò che lo stesso De Filippo nella sua opera chiama *assassinio*». Eduardo «spera che gli uomini escano dai mali della guerra, con qualche conoscenza in più e sviluppino una nuova etica sociale»⁽³¹⁾.

Dalla recensione di Viki Demu, pubblicata su *Ἡ Πρώτη* del 20 ottobre 1986, veniamo a sapere che Ghiorgos Armenis, all'inizio di agosto, quando ha cominciato a preparare l'allestimento per *Le voci di dentro*, ha immaginato di rappresentare la commedia in «un palazzo popolare di Napoli color ocra, rosso e azzurro, con i muri perforati dalle pallottole della guerra, colmo di uomini, di odori, di sentimenti e di sguardi che non si saziano di guardare da dietro le ante delle finestre consumate. Panni multicolori sono stesi ad asciugare sotto il sole cocente e il cinguettio dei canarini si fonde con le voci umane che commentano sommessamente o implorano, producendo un brusio indistinto e familiare». Nei due mesi e mezzo richiesti per l'allestimento il sottoscala del Θέατρο Τέχνης «diventa il campo di battaglia del più manifesto naturalismo, che non tarda tuttavia a tramutarsi in poesia. Ogni angolo del palcoscenico viene trasformato in una parte di Napoli; giorno per giorno ogni immagine, suono e odore costruiscono una rappresentazione estroversa e nello stesso tempo interiore; agli attori si richiede di stare in silenzio, di gridare, di muoversi e di vivere [...]. Anche la Demu riporta in forma diretta le parole del regista, rilasciate durante l'intervista: «Cura primaria – dice Armenis – è stata quella di ricreare l'epoca e il quadro sociale che De Filippo descrive tanto vivacemente. Era, del resto, nelle nostre intenzioni cercare di mettere in risalto gli aspetti dell'opera al di là della trama: il metodo della sua scrittura e il temperamento del suo autore. Abbiamo cercato con pignoleria i suoni, i silenzi, gli odori, i sapori. Siamo ricorsi alle nostre memorie, abbiamo fatto tutto il possibile per av-

⁽³¹⁾ P. KUNENAKI, *Ταχυδρόμος*, 16 ottobre 1986.

vicinarci all'epoca, creare i caratteri, rimanendo tuttavia fedeli all'autore e alla sua opera, evitando interpretazioni errate e banali». Riprendendo il discorso la Demu scrive: «La scenografia all'ingresso della platea, la povera guardiola di Michele (interpretato da Takis Margaritis), tappezzata di ritagli di giornali sbiaditi, definisce i confini della magia teatrale [...]. Al centro della scena un'ospitale cucina napoletana, con tovaglie bianche, tegami fumanti, un rubinetto da cui scorre acqua, rivelano l'ispirazione dello scenografo, Dionysis Fotòpulos»⁽³²⁾. È ancora la Demu a riportare le parole del regista: «La scenografia dello spettacolo, che parte dal naturalismo per approdare all'espressionismo, determina anche la linea di regia. Per un mese intero le prove si erano fatte con la scenografia affinché gli attori prendessero familiarità con lo spazio, adattandovisi con le proprie interpretazioni. Abbiamo cercato di plasmare i personaggi e di coinvolgere il nostro corpo nell'interpretazione, cosa che l'opera stessa richiede, e di ottenere omogeneità interpretativa [...]. La retorica è assente da tutte le opere di De Filippo – aggiunge Ghiorgos Armenis – e forse è questo uno degli elementi costitutivi del suo carattere popolare, senza nulla togliere al suo valore di drammaturgo. La fantasia dell'autore spazia. De Filippo vede oltre la sua epoca. Percepisce l'utopia, risultato dei nuovi costumi sociali che si diffondono subito dopo la guerra. Nota la decadenza culturale, la tristezza degli uomini e registra ciò che vede con vivacità dando vita a una commedia amara, in cui trapianta le sue visioni pessimistiche, superando in questo modo anche i confini convenzionali della sua patria. Eduardo De Filippo – continua Ghiorgos Armenis – vive la quotidianità in modo chiaro, con un istinto acuto, scevro di ridondanze e concetti altisonanti. Fissa sulla carta i problemi della sua epoca, ascolta le voci, 'le voci di dentro'. Scrive per stigmatizzare il male, ma anche per insegnare la speranza in un mondo etico [...]». Riprende la Demu nella recensione pubblicata su *Ἡ Πρώτη*: «Inseguito dalle 'voci di dentro', Alberto si rifugia nel suo isolamento, in un appartamento buio, ingombro di vecchi oggetti di ogni tipo. L'odore acre della polvere e quello pungente dei fuochi d'artificio, che lo zio Nicola accende isolato nella sua soffitta, elaborando un proprio codice di comunicazione, si espandono sulla platea. A questo punto si svolgerà l'ultimo atto dell'opera. 'Non serve a nulla parlare', ribadisce amareggiato Alberto. 'In fin dei conti può darsi che anch'io sia come voi e che non abbia capito niente [...]'. All'improvviso, appunta l'autore napoletano,

⁽³²⁾ V. DEMU, *Ἡ Πρώτη*, 20 ottobre 1986.

nella sua linea registica, 'un raggio di sole inaspettato filtra dall'alto di una grande finestra, dissolve la pesante, ammuffita atmosfera della camera...' (33). Le luci si spengono, ma l'opera continua a svolgersi fuori e oltre lo spazio teatrale, davanti alle vetrine illuminate di Via Stadiu e forse ancora più lontano», conclude la Demu (34).

La messinscena piace anche a Perseus Athineos che su *Ἡμερήσια* del 21 ottobre 1986 scrive: «Impressionante l'opera di Eduardo De Filippo, sensazionale la rappresentazione; il Θέατρο Τέχνης aggiunge, al suo ricco repertorio, un altro successo. Si tratta di una commedia di carattere con sfaccettature umane, drammatiche, che cattura lo sguardo e la mente per tutto il suo intreccio [...]; si tratta di una satira molto austera nella sua trama, satira del mondo postbellico, un mondo che ha rinunciato a tutto [...]. È sorprendente il successo dell'autore nell'infondere tanta vita a gente comune di Napoli [...]. Molti sono i fattori che contribuiscono al successo dello spettacolo: innanzitutto gli attori, poi il regista, lo scenografo e naturalmente la traduttrice, che è riuscita a rendere il testo col suo stile napoletano e il tono espressivo, aiutando molto gli interpreti. Dionysis Fotópulos, con la sua geniale scenografia e con i costumi, ha contribuito moltissimo a trasmettere allo spettatore un'immagine completa del quartiere popolare di Napoli».

Anche il parere di Thymeli, su *Πιζοσπάστης* del 22 ottobre 1986, è positivo: «Il Θέατρο Τέχνης – scrive il critico – con la rappresentazione delle *Voci di dentro*, con la regia di Ghiorgos Armenis, ha rafforzato sostanzialmente il suo legame con il teatro di De Filippo, iniziato con l'opera *Questi fantasmi!* (35). Armenis [...] ha trovato il modo di portare in scena il discorso di Eduardo, maestro del teatro italiano». Loda «le eccellenti, fantasiose, precise, naturalistiche e nello stesso tempo allegoriche scenografie di Dionysis Fotópulos, che emanano vita insieme alla pregnante, espressiva scorrevolezza della traduzione di Alki Zei». Per il critico greco la rappresentazione mette in rilievo tutti gli elementi costitutivi del teatro di De Filippo: «Le sfumature farsesche dell'intreccio, la

(33) Sono in traduzione dal greco i seguenti passi di Eduardo: «Che parlo a ffa'? [...] In mezzo a voi, forse, ci sono anch'io, e non me ne rendo conto [...]». «Il sole inaspettatamente, dal finestrone in fondo, taglia l'aria ammorbata dello stanzone»: E. DE FILIPPO, *Le voci di dentro*, in *Cantata dei giorni dispari*, I, a cura di A. BARSOTTI, Torino 1995⁵ (Einaudi Tascabili. Letteratura 258), pp. 436, 438.

(34) V. DEMU, *Ἡ Πρώτη*, 20 ottobre 1986.

(35) Thymeli si riferisce alla prima messa in scena, quella del 1948, con la regia di Karolos Kun: PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit. pp. 234-245.

vivacità dei personaggi, il suo humour e la sua intenzione critica, le influenze provenienti dalla tradizione teatrale della Commedia dell'Arte e dei suoi epigoni, la sua tematica popolare. La colorita rappresentazione di Armenis viene assecondata in generale dalla giusta distribuzione dei ruoli e, in maniera principale e determinante, dalla sua interpretazione. Armenis crea con verità, sensibilità, autosarcasmo, con genuina intuizione popolare, quel piccolo uomo con i suoi difetti e le sue virtù».

Al contrario il giudizio di Thòdoros Kritikòs, su *Ἐλευθεροτυπία* del 27 ottobre 1986, è molto severo: secondo lui gli attori hanno mimato la lingua italiana e copiato i gesti dalle commedie cinematografiche italiane; in pratica c'è troppo neorealismo cinematografico e il lavoro di De Filippo «non ha affascinato il pubblico contemporaneo». Spesso, purtroppo, la lettura delle recensioni, al di là di semplici giudizi positivi o negativi sulla regia, sulla scenografia, sulla lettura dell'opera rappresentata, non ci offre altri elementi per poter capire se sia stato rispettato il pensiero dell'autore, se allo spettatore sia arrivato quel messaggio che l'autore voleva trasmettere.

L'inferno filantropico. Con questo *incipit* Kostas Gheorgusòpulos inizia il commento alle *Voci di dentro*, su *Τὰ Νέα* del 3 novembre 1986⁽³⁶⁾. Nell'articolo ricorda che per il teatro greco è l'anno di De Filippo, preceduto da anni dedicati a Dario Fo e Arthur Miller; fa riferimento anche alle rappresentazioni pirandelliane presenti al momento sulle scene greche. Nell'opera di Eduardo De Filippo, scrive Gheorgusòpulos, «il sogno si confonde con la realtà, il desiderio con la passione, la stoltezza con la furbizia, l'innocenza con la calunnia, il reato con l'arte del falso». De Filippo, fra il magico e misero microcosmo dei palazzi popolari napoletani, crea una situazione in cui vivaci fuochi d'artificio finiscono per essere colpi dolorosi: «Un sogno (forse un desiderio proiettato nel sogno), un errore, una falsa sensazione divengono catalizzatori che rivelano le tenebre dell'anima umana».

Un altro critico, anch'egli testimone diretto, Nestoras Matsas, che ha conosciuto personalmente De Filippo a Napoli, recensisce lo spettacolo del Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κούν su *Ἡ Βραδυνή* del 4 novembre 1986. «Un sogno sconvolge la vita degli abitanti di un palazzo popolare a Napoli e questo sogno, che si trasforma nella denuncia di un delitto im-

⁽³⁶⁾ Ora anche in *Παγκόσμιο Θέατρο 3: Ἀπὸ τὸν Μίλλερ στὸν Μύλλερ* cit., pp. 238-240.

maginario, conduce attraverso il labirinto della psiche al reciproco sospetto, persino tra i membri di una stessa famiglia. Jean-Paul Sartre, attraverso altri percorsi interiori, nella più rappresentativa delle sue opere teatrali, *A porte chiuse*, giungerà a un'analogha conclusione, decretando in modo epigrammatico *l'inferno sono gli altri*. Gli altri, che tuttavia costituiscono un'estensione di noi stessi, aspettano inesorabili l'occasione di denunciarci, accusandoci di reati che non abbiamo commesso, ma che loro stessi ci attribuiscono, fornendo anche elementi che secondo loro li proverebbero. Una variante in altri termini della verità poliedrica e soggettiva che tanto tragicamente Pirandello ha messo in rilievo nelle sue opere. Uno spettacolo di insieme, curato sin nei minimi particolari, che si è svolto in maniera esemplare in spazi creati con sensibilità e poesia dal geniale talento di Dionysis Fotópulos. Ghiorgos Armenis, avendo questa volta assimilato creativamente i preziosi insegnamenti teatrali del maestro Karolos Kun, ha offerto una rappresentazione che avrebbe firmato con entusiasmo persino lo stesso De Filippo! Ho avuto la fortuna e il privilegio di conoscere questo 'mostro sacro' al Teatro San Ferdinando di Napoli. Sono passati quasi tre decenni, eppure conservo vivissime l'impressione e l'emozione che mi provocò questo sorprendente attore e autore che, continuando con religiosa devozione la grande tradizione della Commedia dell'Arte, riusciva a far scaturire la risata dalle situazioni più tragiche e l'emozione dalle situazioni più comiche. Lo spettacolo di Ghiorgos Armenis, nel creativo adattamento dell'opera in greco, dovuto all'esperienza teatrale e alla sensibilità di Alki Zei, è paragonabile a un riuscito allestimento del Teatro San Ferdinando, sembrerebbe guidato dallo stesso De Filippo, e la piccola scena del Θέατρο Τέχνης, soffocata dal bucato steso, si riempie di melodie napoletane che inebriano e travolgono l'autore nell'amara tarantella. Karolos Kun può questa volta scendere orgoglioso gli scalini del suo sacro sottoscala e seguire lo spettacolo che con tanto fervore creativo hanno messo in scena i suoi figli spirituali».

La critica di Christos Chimaras su *'Η Πρώτη* del 4 novembre 1986 è negativa. La rappresentazione, secondo il critico, lascia «l'impressione di uno sbaglio totale [...], di uno sbaglio il cui inizio si individua nel fraintendimento della sostanza dell'opera, a causa di una lettura che non è scesa in profondità, ma è rimasta al primo livello, e alla fine ha intrappolato il regista Ghiorgos Armenis in uno spettacolo che ha confuso il realismo con il pittoresco, la sostanza del popolare con il suo contorno, e il testo di De Filippo con i testi neogreci di costume. Prima di tutto l'opera dello scrittore italiano non si accontenta di un affresco

umano, va in profondità. De Filippo non si limita a registrare, ma denuncia. Denuncia la tragedia della diffidenza umana, del sospetto diffuso che, dopo la seconda guerra mondiale, aveva corrosato ogni cellula umana e sociale e aveva permeato i nostri sogni [...]. Opera amara, strutturata sui principi del teatro popolare della tradizione napoletana – con la quale il pubblico greco non ha avuto finora contatto e conoscenza più profonda – e su quelli della scuola italiana del neorealismo che allora fioriva in Italia – l'opera è stata scritta nel '48, con palesi influenze ed echi del gioco teatrale pirandelliano – *Le voci di dentro* incorporano – secondo il critico – la sostanza della dura esperienza post-bellica e l'opinione che l'uomo sia interiormente segnato da ferite non rimarginabili e non potrà facilmente riacquistare la perduta fiducia nel prossimo. È un peccato che un'opera con tante chiavi di lettura, malgrado certe rughe che la rappresentazione ha fatto apparire ancora più profonde – scrive Chimaras – sia stata fraintesa e sciupata, annullando le fatiche e il talento degli attori che, guidati in maniera sbagliata, erano irriconoscibili». Il critico ha trovato esagerata la linea interpretativa, la scenografia che schiacciava con il suo volume lo spazio ristretto del Θέατρο Τέχνης; soltanto la traduzione di Alki Zei, «con una discreta gentilezza, insisteva su una immagine diversa da quella della rappresentazione, cercando di rendere i colori, sia pure senza il ritmo della lingua italiana e del dialetto napoletano».

A grandi lettere, sulla rivista *Eikónes* del 5 novembre 1986, si legge il titolo della recensione di Minàs Christidis: *Ὁ Ναπολιτάνος στὸ Ὑπόγειο* (*Il Napoletano nel Sottoscala*). I personaggi di De Filippo, scrive il critico, hanno «la doppia consistenza pirandelliana: sono, sembrano e vogliono essere altri da quelli che si crede siano. Tutti i personaggi di De Filippo hanno una morale sospetta. Nelle *Voci di dentro*, anzi, ciascuno agli occhi degli altri è sospettato di omicidio. Non hanno l'indescrivibile follia di Pirandello, esibiscono tuttavia le caratteristiche pirandelliane; l'amarezza e la disperazione del siciliano sono ben celate sotto il loro volto quotidiano». La descrizione delle scenografie di Dionysis Fotópulos è piuttosto generica: «ha trovato geniali soluzioni per lo spazio, ha fatto quasi miracoli da prestigiatore e, come sempre, è stato attento, fino al minimo particolare, alle suppellettili della scena; un altro importante lavoro di Fotópulos, che riesce a essere funzionale all'opera e alla rappresentazione».

Il critico che si firma S. K., su *Ὁδηγητής* del 6 novembre 1986, scrive che «De Filippo in questo lavoro parla della perdita umanità della gente, stimola i personaggi a ritrovare la sincerità e l'amore reciproco. Ruolo chiave della rappresentazione lo zio Nicola Saporito, che giura di non

parlare più con quelli che gli stanno attorno [...]. Quando cadranno tutte le maschere e verranno alla luce le forti voci di dentro, il vecchio, poco prima di mettere fine alla sua vita, griderà: 'fate un po' di silenzio'».

Alkis Margaritis⁽³⁷⁾, su *Néa 'Eortía* del 1° dicembre 1986, ricorda che il regista, Ghiorgos Armenis, è stato un vecchio allievo di Karolos Kun e nell'opera eduardiana da lui messa in scena «ritroviamo l'atmosfera che ha creato l'altra, la precedente commedia, *Questi fantasmi!* C'è anche qui la vita della povera gente napoletana, che oscilla tra sogno e realtà. Ma Eduardo nelle *Voci di dentro* ha reso con colori vivaci il substrato drammatico. È più intenso il ritmo dei suoi personaggi tipici [...]

Marika Thomadaki, su *'Eβδόμη* del 21 dicembre 1986, commenta: «Elementi comici ed elementi tragici intrecciati compongono l'essenza drammatica di derivazione molieriana basata sul vecchio principio *castigat ridendo mores*. Scopo dello scrittore è far ridere di cuore la gente, mostrandole nello stesso tempo i suoi difetti, e sussurrandole all'orecchio insospettito la pungente critica delle voci interiori della coscienza: 'visto che non possiamo rimanere innocenti, rimaniamo almeno buoni', sembra essere il messaggio di De Filippo, un messaggio che emerge dallo studio dei rapporti umani. I personaggi-segni del sistema social-semiotico appartengono alla caratteristica società napoletana che si allarga per diventare società di uomini. La trasfigurazione teatrale dei segni di questa società si compie in maniera efficace e dolce nella scrittura teatrale di Eduardo De Filippo, una scrittura che viene trasferita viva e autentica nello spettacolo del Θέατρο Τέχνης. Dionysis Fotópulos veste come sempre con intelligenza e destrezza lo spazio scenico [...]. La regia di Armenis contiene o abbraccia tutta la bellezza della concreta creazione di De Filippo, resa con fedeltà e persuasione. La compagnia del Θέατρο Τέχνης costituisce a prima vista un nucleo chiuso a scompartimento stagno, che a un certo punto si apre per liberare l'individualità dell'attore. Per quanto tutto ciò sembri pericoloso, sulla scena del Θέατρο Τέχνης si realizza con la massima naturalezza. Il signor Armenis, nelle vesti di Umberto Saporito, introduce profonde differenziazioni che, nella compartecipazione del pubblico, a volte diventa un semplice spettatore, a volte un testimone e a volte un complice incapace di scegliere 'l'autentica' verità. Nella catarsi, Armenis, con esuberanza e con esaltazione eccessiva, diventa interprete di un insegnamento etico impartito dalla scena che non ha nulla in comune con la predica. Christos Biros, nelle

(37) A. MARGARITIS, *Néa 'Eortía* 120 (1986), p. 1587.

vesti di Pasquale Cimmaruta, costituisce un caratteristico personaggio dell'opera [...]. Ricrea mirabilmente il personaggio dalla vita miserabile, che preferisce voltare le spalle alla verità, scegliendo un'accomodante bugia che tranquillizza, bloccando l'emergere delle voci di dentro. Nella rappresentazione del Θέατρο Τέχνης ogni attore si muove con disinvoltura nel suo ruolo [...]. Personaggio e attore obbediscono alle 'voci di dentro', danno loro ascolto e la rappresentazione ricorda il gioco nel gioco».

Anche Sotiria Matziri, su *Ἐλευθεροτυπία* del 28 dicembre 1986, nel commentare *Le voci di dentro*, «l'opera più eduardiana del repertorio di De Filippo», ricorda che il 1986 è l'anno di Eduardo De Filippo, «il più grande drammaturgo italiano, accanto a Pirandello, degli ultimi secoli», e che tre opere tra le più importanti del suo repertorio vengono messe in scena sui palcoscenici ateniesi. Per il critico Eduardo non è stato abbastanza rappresentato all'estero e la causa andrebbe attribuita al «dialetto napoletano in cui sono scritte le sue opere, alle tematiche, che si limitano a considerare i problemi della Napoli popolare, e al suo attaccamento agli schemi della tipologia tradizionale italiana». Del resto, sostiene Matziri, anche in Italia De Filippo è stato considerato per anni un commediografo «popolare-locale», e solo negli ultimi due decenni «ha cominciato a essere rappresentato più sistematicamente sulle scene europee. *Le voci di dentro* appartengono al secondo periodo, al periodo del dopoguerra, il più importante dal punto di vista teatrale e sociale per l'autore, in antitesi alle opere semplici, comiche, precedenti alla guerra, dei *De Filippo* (Eduardo allora presentava le sue opere con il fratello Peppino e con la sorella Titina)⁽³⁶⁾. La guerra, l'occupazione e il duro ritorno alla vita normale hanno inciso profondamente sulla drammaturgia e sul carattere di questo napoletano, il cui sguardo da adesso in poi diventerà più pungente e cinico, il suo humour più amaro e le sue tematiche sociali più urgenti, con la denuncia della corruzione morale dei suoi compatrioti, che dilagava come un'epidemia nella miseria degli anni del dopoguerra». Dopo un breve riassunto dell'opera il critico aggiunge: «Tutto e tutti in questo paesaggio del gioco delle esagerazioni, della fantasia e della vivace realtà sembrano fluidi, pronti ad essere ribaltati e annullati in ogni momento. Niente si può prendere sul serio, nessuna

(36) Sul Teatro Umoristico *I De Filippo* si veda F. DI FRANCO, *Eduardo De Filippo cit.*, pp. 37-135.

minaccia viene attuata, né il sogno viene realizzato. Lo spettatore osserva, come dal buco della serratura, la vita di questi uomini che la ristrettezza economica ha reso così sospettosi, superficiali ed egoisti che non prendono in considerazione nemmeno i legami stessi della 'sacralità familiare'. In uno stato di isteria mediterranea, tra grida, gesti, corse, scampanellate, partecipando attivamente all'azione, propone un'evidente 'commedia di costume', allegra, melanconica, che, libera da pretese filosofiche, intellettuali o metafisiche, mette a nudo in modo semplice e umano i nostri difetti sociali. La rappresentazione del *Θέατρο Τέχνης* è la più ricca, la più viva e la più eduardiana delle tre rappresentazioni di quest'anno ad Atene. E non per il suo estremo naturalismo che, con la cipolla rosolata, l'uovo sbattuto, e il maestoso bucato napoletano, è andato a sostituirsi alla vita o almeno al neonaturalismo del cinema. Non dimentichiamoci che compito e magia del teatro è la trasfigurazione della vita nel teatro [...]. Il carattere teatrale è talmente affidato ai discorsi e ai personaggi di questo testo, che trova la sua strada quasi senza la scenografia. Questo spettacolo si distingue e diletta in modo particolare grazie all'eccellente interpretazione di tutti gli attori, senza eccezione, che con piccole dosi di folklore grottesco, di assurdo, di una finta semplicità e molta, moltissima ironia, plasmano una serie di figure dinamiche, complete e indipendenti nella pinacoteca dei personaggi di De Filippo. Lo humour trabocca da tutti i lati [...]. De Filippo è uno dei rappresentanti per eccellenza della 'commedia umana', creatore di un teatro profondamente sociale, che come un bisturi interviene nei piccoli drammi della quotidianità. Il suo amore per il luogo di nascita, Napoli, e per il teatro è il sigillo della sua drammaturgia». Sotiria Matziri conclude dicendo che «De Filippo appare, con l'umanità del suo sguardo e l'eccezionale teatralità delle sue opere, come un'isola di salvezza». Abbiamo voluto riportare quasi interamente questa recensione per far vedere sotto quanti modi giunge al pubblico greco la conoscenza del drammaturgo italiano e delle sue opere; pensiamo, infatti, sia utile fornire al lettore, oltre alle notizie riguardanti i particolari sulla rappresentazione, anche una traduzione italiana, sebbene parziale, della critica greca, che può «dire quasi la stessa cosa»⁽³⁹⁾, ed essere più utile per il lettore di un nostro riassunto o di una nostra rielaborazione.

⁽³⁹⁾ Sulle difficoltà o impossibilità di «dire quasi la stessa cosa» si veda U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano 2003.

Sarebbe ridicolo, scrive il poeta e critico Ghiannis Varveris⁽⁴⁰⁾, cercare di distinguere tra le opere di Eduardo quelle più vicine alla commedia drammatica, come *Questi fantasmi* e *Le bugie con le gambe lunghe*, da quelle drammatiche che hanno toni comici come *Filumena Marturano* e *Le voci di dentro*. Il personaggio centrale delle *Voci di dentro* sogna e accusa la famiglia vicina di un delitto, senza naturalmente poterlo dimostrare; «la descrizione della corruzione umana giunge quando, senza che nessuno abbia commesso un assassinio, sospettano l'uno dell'altro. A Varveris lo spettacolo di Ghiorgos Armenis non è piaciuto, perché il regista ha trasmesso alla rappresentazione «i suoi veloci ritmi personali»; non lo soddisfa neanche la traduzione di Alki Zei, la trova mista di elementi dotti che turbano lo stile di De Filippo.

Dello stravagante allestimento di questo spettacolo ci ha parlato anche Isabella Quarantotti De Filippo, che comunque ha assistito con piacere alla rappresentazione.

Ma l'opera che riempie intere pagine di giornali, di periodici e specialmente della stampa più leggera, è *Filumena Marturano* (Φιλουμενα), messa in scena al Θέατρο Ἀλίκη dalla compagnia di Alikì Vughiuklaki. Ne sono interpreti due beniamini del pubblico: accanto alla Vughiuklaki, star famosa sin dal suo esordio, che risale agli anni Cinquanta⁽⁴¹⁾, vi è Dimitris Papamichaìl, suo ex marito, attore teatrale e cinematografico, che quasi nove anni prima aveva già vestito i panni di Domenico Soriano⁽⁴²⁾. Spyros Evangelatos⁽⁴³⁾, affiancato da Nanà Papamichaìl, cura la regia dell'opera; la traduzione si deve allo scrittore Kostas Tachtsis; Nikos Petròpulos ha curato le scene, i costumi sono stati realizzati da La-

(40) Ora in G. VARVERIS, *Ἡ κρίση τοῦ Θεάτρου, Β', Κείμενα Θεατρικῆς Κριτικῆς* (1984-1989), Atene 1991, pp. 146-148.

(41) Si legga l'intervista rilasciata dalla Vughiuklaki e riportata da *Ἡ Βραδυνή*, del 3 novembre 1986; da P. FYTRAS, su *Ἐλευθεροτυπία* del 30 novembre 1986; dal periodico *Γυναίκα*, del 24 dicembre 1986; da G. LIANI, su *Τὰ Νέα* del 29 dicembre 1986; da K. SEGDISA, su *Ρομάντζο* del 30 dicembre 1986; da E. KALTEZIOTI, su *Πάνθεον* del 30 dicembre 1986.

(42) Nel 1978, con Elli Lambeti, si veda PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., pp. 273-275.

(43) Spyros Evangelatos ha esordito come regista nel 1962, e, da allora, ha portato sui palcoscenici non solo della Grecia, ma anche all'estero, opere del repertorio classico e moderno, curando anche la regia di opere liriche. Per ulteriori notizie si veda: PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)* cit., p. 180 n. 6.

lula Chrysikopulu e la musica è stata composta da Tolis Stamatikos⁽⁴⁴⁾. Sono tutti artisti di grande talento.

L'opera eduardiana tiene il cartellone a lungo e viene rappresentata con il seguente calendario: ad Atene, dal 6 novembre 1986 al 23 marzo 1987; al Pireo, presso il Δημοτικό Θέατρο, dal 1° aprile 1987 al 12 aprile 1987; a Salonicco, presso il Θέατρο Radio City, dal 19 aprile (domenica di Pasqua) al 17 maggio 1987⁽⁴⁵⁾.

Il programma di sala riporta, oltre all'ormai noto passo su Eduardo tratto dall'articolo di Vito Pandolfi, la lettera di Thornton Wilder a M. B. Mignone su Eduardo, un medaglione sul regista greco, e ancora delle pagine dedicate all'autore italiano, dove si ripete che «i personaggi delle sue opere vivono quasi sempre al margine della società [...], sono uomini che vanno contro lo stato borghese costituito, sono i perseguitati e gli indifesi [...]. Le sue commedie conservano la gioia per la vita anche quando, e accade spesso, acquistano un sapore dolce-amaro».

Prima e dopo lo spettacolo vengono pubblicate lunghe interviste rilasciate dagli artisti principali⁽⁴⁶⁾. Sappiamo così che a proporre il ruolo di Filumena alla Vughiuklaki è stato Dimitris Papamichail, affezionato interprete di Domenico Soriano. La Vughiuklaki, tuttavia, in un primo momento non si era sentita di interpretare la parte che era stata della grande Elli Lambeti, mentre poi accettandola dichiarerà: «Ho pensato che i grandi ruoli non hanno passato, ma solo futuro, e rimangono per noi attori una sfida, per metterci alla prova e per spingerci a osare. Ho visto quindi Filumena come una sfida e ho lavorato molto duramente insieme ai miei collaboratori. Filumena è per me un ruolo molto importante, significativo. Credo che l'opera sia una delle più rilevanti della drammaturgia italiana [...] perché la sua tematica è valida in ogni tempo»⁽⁴⁷⁾. L'intervista, con aggiunte o sfumature diverse, viene riportata anche da altri giornali. Si legge ancora: «I grandi ruoli non hanno solo

⁽⁴⁴⁾ Altri interpreti: Alfredo Amoroso (Thòdoros Katsadramis), Rosalia Solimene (Popi Alva); Diana (Koralia Karandi); Lucia (Maria Tzompanaki), L'avvocato Nocella (Pavlos Chaikalis), Umberto (Dimos Mylonàs), Riccardo (Ghiorgos Lefas), Michele (Spyros Misthos).

⁽⁴⁵⁾ Prendiamo le date dal programma di sala.

⁽⁴⁶⁾ Si vedano *Μεσημβρινή*, 1° novembre 1986; *Εικόνες* 5 novembre 1986; *Η Βραδυνή*, 3 e 7 novembre 1986; *Έθνος*, 7 novembre 1986; *Τὰ Νέα*, 7 novembre 1986; *Μία*, 26 novembre 1986; *Γυναίκα*, 24 dicembre 1986.

⁽⁴⁷⁾ *Πάνθεον*, 30 dicembre 1986.

passato, ma anche futuro; il teatro è come la vita, va avanti. Anch'io sono come la vita [...]. Non sono mai contenta di me stessa; adesso con *Filumena Marturano* devo lavorare duramente perché è stato uno dei grandi successi di Dimitris e devo stargli accanto degnamente [...]. Tento sempre qualcosa di nuovo senza rifiutare il vecchio. Può darsi che in futuro metterò in scena un musical interessante, perché a me piacciono tutti i generi teatrali, basta che si facciano bene. L'importante è questo»⁽⁴⁸⁾. E per lei il ruolo che interpreta «non termina con le prove e con la prima. Prende forma per tutto il tempo che dura la messinscena. È un ruolo che con l'insegnamento di Spyros Evangelatos diventa inesauribile»⁽⁴⁹⁾. Filumena, confessa Alikì Vughiuklakis, «la conosco bene. Ho amato, ho sofferto, mi sono legata sentimentalmente a un uomo, Dimitris... Ho vissuto con passione! Questa donna la conosco bene, la capisco bene; darò tutta la mia anima, per interpretare fedelmente questo ruolo, al fianco di quest'uomo a me caro, Dimitris Papamichail»⁽⁵⁰⁾.

Molte celebrità assistono alla prima e tra di loro ci sono Melina Mercuri, Isabella Quarantotti De Filippo – per lei la Vughiuklakis è una «vera creatura teatrale»⁽⁵¹⁾ – e il regista italiano Carlo Molfese, che si congratulerà con gli attori con il seguente biglietto: «Una serata straordinaria, uno spettacolo perfetto, due bravissimi attori, una donna eccezionale e arrivederci a Roma»⁽⁵²⁾.

Le critiche riportano la trama dell'opera e in genere lodano la rappresentazione⁽⁵³⁾.

Riportiamo interamente l'originale critica di Nestoras Matsas, impegnato studioso di teatro e di cinema, nonché valido attore, apparsa su *Ἡ Βραδυνή* del 19 novembre 1986. Si tratta di un monologo, un discorso diretto, una lettera indirizzata a Filumena da uno spettatore particolare, che ha seguito l'opera in diversi teatri della Grecia e dell'estero:

«Cara Filumena, credo di conoscerti bene, forse molto bene. Il nostro primo incontro è avvenuto in un teatro che non esiste più: al teatro

⁽⁴⁸⁾ *Ρομάνζο*, 14 ottobre 1986.

⁽⁴⁹⁾ *ΕΥΤΡΑΣ*, *Ἐλευθεροτυπία* del 30 novembre 1986.

⁽⁵⁰⁾ *Ρ. ΚΕΦΑΛΑ*, *Εικόνες*, 5 novembre 1986.

⁽⁵¹⁾ Sono parole espresse da Isabella Quarantotti De Filippo in un colloquio avuto con le autrici in data 13 febbraio 2003.

⁽⁵²⁾ *Ἀκρόπολις*, 17 dicembre 1986; il giornale riporta una fotografia di Isabella Quarantotti tra Dimitris Papamichail e Alikì Vughiuklakis.

⁽⁵³⁾ *Μεσημβρινή*, 12 gennaio 1987. Si vedano anche: *Ρ. ΑΘΙΝΕΟΣ*, su *Ἡμερήσια* dell'11 novembre 1986; *Κ. ΓΕΩΡΓΙΟΥΠΟΥΛΟΣ*, su *Τὸ Βήμα* del 14 dicembre 1986.

Ντò-Πέ, del quartiere di Kypseli. A vestire i tuoi panni è stata Aleka Katseli⁽⁵⁴⁾, dopo alcuni anni ha raccolto la staffetta del tuo inesauribile dinamismo Katerina⁽⁵⁵⁾. Attrici importantissime, entrambe con una solida cultura teatrale, hanno vissuto sotto le luci della ribalta la tua angoscia, la tua lotta e il tuo profondissimo amore materno... ti ho incontrata, in seguito, in molti posti del nostro sconfinato mondo e ti ho vista lottare con la furbizia femminile e il tuo senso di giustizia – come tu la concepisci: con una forma di originale vendetta che è, proprio per questo, più amara e più efficace. Il nostro ultimo incontro ha avuto luogo attraverso la magia segreta dell'attrice più carismatica che abbia mai brillato negli ultimi anni sul nostro palcoscenico: Elli Lambeti⁽⁵⁶⁾. O dei, spiriti benevoli e intriganti del nostro teatro, che meraviglia fu quella! Quale musicalità nella voce, nei movimenti, nella presenza! Se un giorno, per una divina ispirazione, il sogno avesse preso carne e ossa, sicuramente avrebbe la figura e lo splendore interiore di Elli Lambeti [...]. Naturalmente, cara e inquieta Filumena, ti ho incontrata anche al cinema, con l'esuberante ma autentica presenza napoletana di Sofia Loren, e a Londra, in una rappresentazione magistralmente impostata con Joan Plowright⁽⁵⁷⁾, in un'interpretazione forse estranea al suo temperamento, ma tecnicamente impeccabile. Con quella composta precisione del teatro inglese. Cara Filumena, quante sfortune hai sicuramente sopportato nella tua vita giovanile: dall'inferno della tua casa paterna, dalla ciurma di bambini affamati fino alla casa malfamata di Napoli, dove hai iniziato la tua carriera. [Sfortune che] hai superato sul palcoscenico. Raramente un'eroina del teatro moderno ha avuto tante magistrali reincarnazioni quanto te... e adesso hai segnato l'ora cruciale della maturità di una protagonista del palcoscenico greco della quale si è parlato tanto (positivamente e negativamente): di Alikì Vughiuklaki, che ti ha affrontato a suo modo, caricandoti di tutto quel particolare fascino della sua personalità e della sua intramontabile giovinezza. Le tue lotte, durate venticinque anni per allevare clandestinamente i tuoi figli, le amarissime esperienze e prove della casa di Napoli, non hanno lasciato alcuna traccia sul tuo aspetto [...]. Al contrario splendevi [...] anche nell'ultima tua apparizione e nella tua ultima scena, con l'elegantissimo vestito da

(⁵⁴) Si veda PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., pp. 246-249.

(⁵⁵) *Ibidem*, pp. 257-259.

(⁵⁶) *Ibidem*, pp. 273-275.

(⁵⁷) Joan Plowright al Lyric di Londra nel 1977 per la regia di Franco Zeffirelli.

sposa sembravi più giovane dei tuoi figli! Ma questa è una benedizione in più, derivante dalla tua buona stella teatrale. È importante che ancora una volta, con il generoso sostegno di Dimitris Papamichaël, che realizza il suo ruolo teatrale più completo, ti sia guadagnata dignitosamente la scena. Sei stata capace di suscitare in noi l'emozione, che si trasformava in un continuo nodo alla gola e, alla fine, la nostra gioia interiore per le tue lotte trovava una ricompensa romantica. Cara Filumena, devi molto ad Aliki Vughiuklaki per la giovinezza e la vitalità che ti ha regalato, dandoti da bere l'acqua immortale della sua abbagliante vivacità, così come lei a sua volta ti deve molto perché ha trovato in te il suo ruolo più umano. Siate tutte e due benedette dal dio del teatro per il vostro gentile contributo in un'epoca in cui nel nostro teatro irrompe sempre più incontenibile la volgarità. Veramente siate benedette. Un vostro spettatore senza pregiudizi». Nel *post scriptum* Nestoras Matsas si congratula con il regista, con lo scenografo, con il costumista e con tutti gli attori: «Al Θέατρο 'Αλίκη un pezzo della vecchia Napoli, palpitante di brio e di umanità, rivive in modo quasi perfetto e ci intrappola con la sua vivacità e con il suo ritmo [...]».

Per Thòdoros Kritikòs⁽⁵⁸⁾, *Ἐλευθεροτυπία* del 26 novembre 1986, le opere di Eduardo, scritte dopo la fine della seconda guerra mondiale, hanno due pregi: «sono rappresentative del momento storico in cui sono state create e dispongono di una solida conoscenza professionale dell'arte scenica, in altri termini offrono agli attori che le interpretano bei ruoli e impressionanti scene di commedia e di *pathos*». Kritikòs ricorda che Eduardo ha trascorso un'intera vita sul palcoscenico, in continuo dialogo con il pubblico. «Ha capito molto presto cosa riesce a commuoverlo e cosa riesce a farlo ridere. Quanto deve durare uno scherzo per conservare la sua efficacia [...]; il suo sguardo ha saputo dar forma alla complessa realtà del mondo contemporaneo [...]; Filumena Marturano potrebbe costituire un esempio emblematico di tutte le virtù, ma anche dei limiti del commedionografo napoletano. Chi oserebbe mettere in dubbio la teatralità dell'opera, del resto dimostrata concretamente?» Kritikòs, pur riconoscendo nella commedia «la magistrale elaborazione dei ruoli principali e l'abilità di Eduardo di muoversi tra le Simplegadi dell'humour e della commozione», trova che l'opera sia intrisa di sdolcinato sentimentalismo.

Il filologo e critico Tasos Lignadis scrive, su *Ἡ Καθημερινή* del 26 novembre 1986, che De Filippo «è maestro nel provocare commozione e

⁽⁵⁸⁾ Pseudonimo di Thòdoros Papachatzis.

la sua opera teatrale si distingue per l'abilità di conferire alle immagini della vita l'interesse di un intreccio che di solito sorprende. Credo che l'autore italiano – commenta Lignadis – oltre all'arte dell'attore e del regista, possedesse l'abilità di incontrare la sensibilità del pubblico [...]. Separo l'opera scritta dalla rappresentazione, perché proprio lo spazio che c'è in questa separazione è lo spazio vitale affinché si attivi l'arte dell'attore e dell'improvvisazione. È quel qualcosa che dimostra la vena tradizionale del teatro popolare, quando vivifica con le sue linfe la creazione scenica. Voglio dire con due parole che viene appagato non tanto il lettore quanto lo spettatore».

Rozita Soku, su *Ἀπογευματινή* del 29 novembre 1986, inizia la sua recensione con un pettegolezzo; a Papamichail, scrive la Soku, ci sono voluti tre anni per convincere «la brillante e bellissima Alikì» a interpretare Filumena; lui aveva già rivestito la parte di Domenico Soriano nella stagione teatrale 1978-1979⁽⁵⁹⁾, ma allora «i bisticci» tra la Elli Lambeti e il regista Bolognini «gli avevano rovinato uno dei suoi migliori ruoli»⁽⁶⁰⁾. Nel resto dell'articolo la Soku tributa elogi a tutti gli artisti. D'altronde tutte le critiche hanno parole di lode per il *cast*.

Infatti i critici concordano sulla bravura della Vughiuklaki. La Vughiuklaki, con Filumena, ha operato, nella sua carriera, «una svolta seria»⁽⁶¹⁾, lasciando da parte «le sue solite espressioni [...], differisce dai suoi *cliché*»⁽⁶²⁾; il nuovo ruolo l'ha talmente assorbita che è diventata «un'altra Alikì»⁽⁶³⁾. Il regista Spyros Evangelatos dice di lei: «è la persona più operosa che abbia conosciuto a teatro»⁽⁶⁴⁾, «è nata tra noi un'attrice drammatica»⁽⁶⁵⁾. «Alikì Vughiuklaki – scrive Tasos Lignadis su *Ἡ Καθημερινή* del 26 novembre 1986 – incarnando Filumena ci ha voluto dimostrare di essersi definitivamente lasciata alle spalle il suo passato artistico di star brillante. Prima di tutto, dobbiamo confessare che cambiare il proprio genere teatrale, quando il precedente ti ha ricompensato con la notorietà a vita, tanto da costituire un record internazionale, non è una decisione facile da realizzare, e l'elemento che ha caratterizzato il cam-

(⁵⁹) PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., pp. 273-275.

(⁶⁰) R. SOKU, *Ἀπογευματινή*, 29 novembre 1986.

(⁶¹) T. TSIRVINOS, *Ἑστία*, 16 dicembre 1986.

(⁶²) E. VAROPULU, *Τὸ Βήμα*, 21 dicembre 1986.

(⁶³) B. ΠΑΠΑΠΑΝΑΓΗΙΟΥ, *Ἀκρόπολις* 7 novembre 1986.

(⁶⁴) *Ἔθνος*, 7 novembre 1986.

(⁶⁵) *Τὰ Νέα*, 7 novembre 1986; *Ἡ Βραδυνή*, 7 novembre 1986; *Πάνθεον*, 30 dicembre 1986.

biamento di percorso non è stato il genere dell'opera teatrale, ma la disposizione interiore di far calare il sipario sull'abitudine alla sicurezza, al guadagno e al successo di star, per farlo alzare su uno scenario diverso, correndo dei rischi, perché il pubblico della star forse accetterà con diffidenza di veder affiorare dal suo idolo l'attrice vera e propria. Era però il momento giusto, dopo il ruolo di Lisistrata, quello di Filumena e poi l'aspetta la salita»⁽⁶⁶⁾. Anche Rosita Soku scrive che la Vughiuklaki, per interpretare «la donna popolare, analfabeta», ha dovuto operare una trasformazione incredibile. Il suo pubblico era abituato a vederla in altre vesti, ma «il teatro è pieno [...], Aliki non ha fatto solo lo sforzo di cambiare apparenza, è andata oltre, ha assunto un ruolo enorme, che sembrava non le si addicesse, e l'ha fatto suo in modo pregnante. Ha messo in atto tutta la sua arte e tutta la sua tecnica, non va perso neanche uno sguardo, tutto è ben misurato, studiato [...]»⁽⁶⁷⁾.

Naturalmente nei giornali si leggono tanti complimenti ed elogi anche per Dimitris Papamichaïl che, pur seguendo la linea della sua precedente rappresentazione, quando era Domenico Soriano nello spettacolo di Elli Lambeti⁽⁶⁸⁾, ha affrontato questo allestimento «con un approccio nuovo»⁽⁶⁹⁾. Dimitris Papamichaïl è stato «eccellente, sappiamo che con lui non rischiamo» scrive Rosita Soku⁽⁷⁰⁾ e aggiunge: «quelli che come me hanno vissuto in Italia, hanno conosciuto i De Filippo – Eduardo, Peppino, Titina – e li hanno visti interpretare le opere di Eduardo sono prevenuti, pensano che non sia possibile godersene se non vengono ascoltate nella spassosa 'lingua' napoletana, parlata da quella famiglia carismatica. È stata l'unica volta in cui non ho pensato né ai De Filippo né alla loro lingua, e ciò non perché mi abbia entusiasmato la traduzione [...], ma perché mi hanno entusiasmato gli attori; bravo Evangelatos, bravo maestro, lo conoscevo come regista, che riesce a creare una compagnia omogenea di giovani di varie scuole, ma non avevo ancora ammirato la sua capacità di convincere mostri sacri ad allinearsi in modo tanto perfetto con la loro compagnia». Poppi Alva (Rosalina Solimene) è una vera attrice, Thòdoros Katzadramis (nelle vesti di Alfredo Amoroso) è perfetto, Pavlos Chaikalis (L'avvocato Nocella) è di una comicità spontanea e

⁽⁶⁶⁾ T. LIGNADIS, *Ἡ Καθημερινή*, 26 novembre 1986.

⁽⁶⁷⁾ R. SOKU, *Ἀπογευματινή* del 29 novembre 1986.

⁽⁶⁸⁾ PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., pp. 273-275.

⁽⁶⁹⁾ E. VAROPULU, *Τὸ Βήμα*, 21 dicembre 1986.

⁽⁷⁰⁾ R. SOKU, *Ἀπογευματινή* del 29 novembre 1986.

divertentissima, i tre ragazzi, Dimos Mylonàs (Umberto), Ghiorgos Lefas (Riccardo), Spyros Misthos (Michele), sono in perfetta armonia con i loro ruoli, hanno rappresentato tre tipi diversi, il timido, lo spassoso e lo spontaneo con tanta partecipazione che hanno conquistato il pubblico. «Ho ammirato in modo particolare – continua la Soku – ciò che è riuscito a fare Mylonàs in un ruolo ingrato nel quale ha infuso calore [...]. Koralina Karandi (Diana), sempre molto bella, è riuscita a interpretare l'interessata e la frivola senza la minima volgarità, Maria Zombanaki (Lucia) mi è piaciuta molto [...], mi chiedo perché Nikos Petròpulos non faccia più spesso scenografie come quella di *Filumena*»⁽⁷¹⁾.

La terza opera eduardiana rappresentata ad Atene nella stagione teatrale 1986 – 1987 è la commedia *Questi fantasmi!*⁽⁷²⁾ (*Ἄχ! Αὐτὰ τὰ φαντάσματα*). Messa in scena all'Εθνικὸν Θέατρον, tiene il cartellone dal 26 novembre 1986 al 4 gennaio 1987; l'opera era già stata rappresentata per due giorni a Salonicco, il 14 e 15 novembre 1986, al Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος, nell'ambito dei festeggiamenti dei Δημήτρια⁽⁷³⁾.

La regia di questo spettacolo è firmata da Andreas Vutsinàs, la traduzione è curata da Ghiannis Iordanidis; le scenografie sono di Lalula Chrysikopulu, la musica è di Ghiorgos Tsangaris. Ghiorgos Michalakòpulos interpreta la parte di Pasquale Lojacono⁽⁷⁴⁾. Nel foyer dell'Εθνικὸν Θέατρον sono esposte locandine delle opere di De Filippo rappresentate sul palcoscenico internazionale⁽⁷⁵⁾.

I testi del piccolo, prezioso programma di sala di *Ἄχ! Αὐτὰ τὰ φαντάσματα*⁽⁷⁶⁾ sono stati scelti con molta cura. In apertura si legge il discorso tenuto da Eduardo all'Accademia dei Lincei, nel 1972, in occasio-

(71) *Ibidem*.

(72) In Grecia è stata messa in scena più volte; grazie all'allestimento di Karolos Kun, al Θέατρο Ἀλίκη, è stata anche la prima commedia di Eduardo rappresentata nei palcoscenici greci, nella stagione teatrale 1948-1949: PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., pp. 231; 234-245.

(73) *Ἡ Αὐγή*, 14 novembre 1986; *Ἐθνος*, 25 novembre 1986.

(74) Kostis Megapanos (primo facchino, anima condannata), Peris Michailidis (Raffaele, anima nera), Prokopis Durvas (secondo facchino, anima condannata), Nikos Busdukos (Gastone Califano, anima libera), Miranda Zafiropulu (Carmela, anima dannata), Maria Skuntzu (Maria Lojacono), Tasos Chalkiàs (Alfredo Marigliano, anima irrequieta), Aspasia Krali (Armida Marigliano, sua moglie, anima triste), Nikos Magdalinòs (Arturo Marigliano, anima innocente), Themis Marsellu (Silvia Marigliano, anima innocente).

(75) N. MATSAS, *Ἡ Βραδυνή* del 5 dicembre 1986.

(76) Il presente, come diversi altri programmi teatrali, ci sono stati donati da Cristina Babou Pangourelis, che desideriamo ancora una volta ringraziare.

ne del Premio Internazionale Feltrinelli per il Teatro a lui assegnato; la traduzione greca è abbastanza fedele⁽⁷⁷⁾. Lo spettatore viene quindi a contatto con questo testo eduardiano che riportiamo qui di seguito quasi integralmente perché verrà proposto spesso nei libretti teatrali:

«Non vi parlerò delle mie commedie – non tocca a me giudicarle – ma dei vari elementi che concorrono alla loro nascita, da quelli più essenziali di sostanza a quelli, non meno importanti, di forma. Premetto che, tranne per pochi lavori composti da giovane per esercitare la mano o scritti più tardi per necessità di mestiere, alla base del mio teatro c'è sempre il conflitto tra individuo e società. Voglio dire che tutto ha inizio, sempre, da uno stimolo emotivo: reazione a un'ingiustizia, sdegno per l'ipocrisia mia ed altrui, solidarietà e simpatia umana per una persona o un gruppo di persone, ribellione contro leggi superate e anacronistiche con il mondo di oggi, sgomento di fronte a fatti che, come le guerre, sconvolgono la vita dei popoli, eccetera. In generale, se un'idea non ha significato e utilità sociali non m'interessa lavorarci sopra. Naturalmente, mi rendo conto che quello che è vero per me può non esserlo per altri, ma io sono qui per parlarvi di me e dato che la pietà, lo sdegno, l'amore, le emozioni insomma si avvertono nel cuore, in questo senso io posso affermare che le idee mi nascono nel cuore prima che nel cervello. Poi ci lavoro su con la mente, e allora ho bisogno dei sensi per rendere le idee concrete, comunicabili, affidandole a personaggi e dando ai personaggi parole per esprimersi. Occhi e orecchie mie sono stati asserviti da sempre – e non esagero – a uno spirito di osservazione instancabile, ossessivo, che mi ha tenuto e mi tiene inchiodato al mio prossimo e che mi porta a lasciarmi affascinare dal modo d'essere e di esprimersi dell'umanità. Un'idea, in fondo, non è tanto difficile averla; difficilissimo è invece comunicarla, darle forma. Solo perché ho assorbito avidamente, e con pietà, la vita di tanta gente ho potuto creare un linguaggio che, sebbene elaborato teatralmente, diventa mezzo di espressione dei vari personaggi e non del solo autore. Per me, qualsiasi posto costituisce un campo di osservazione e uno dei più importanti è stato senza dubbio il Tribunale di Napoli. A quattordici, quindici anni, avevo un amico, nipote di un avvocato napoletano di nome Triola e abitante a Portalba; fu lui a portarmi in Tribunale per la prima volta. Mi viene alla memoria quanto vidi in una mattinata d'inverno, in quelle squallide aule della Sezione Penale: tre ragazzi napoletani, smunti, magri, laceri, sudati, sporchi, incatenati tutti e tre insieme con catene e bracciali non so se di acciaio o di ferro, dovevano essere giudicati per dei furtarelli – penso fossero stati scippi –, commessi chissà quanto tempo prima. Quello che mi rimase veramente impresso fu questo: il primo ladruncolo fu giudicato e condannato, ma non poté rassegnarsi ad aspettare che fossero giudicati anche gli altri due incatenati con lui. Naturalmente, tra una sentenza e l'altra, passa del tempo, perché in Tribunale hanno fatto l'abitudine a questi disgraziati, non fanno più pena a nessuno; succede un po' come a un chirurgo che do-

(77) L'Accademia dei Lincei in greco diventa l'Accademia delle Arti.

po le prime esperienze di studente si abitua al sangue e taglia... E quindi, il magistrato impartiva ordini, l'usciera parlava forte di cose sue con altre persone, c'era indifferenza, ecco, nei confronti del ragazzo condannato, il quale, a un certo punto, si alzò e disse: 'Io me ne voglio andare. Mi avete condannato, fatemi portare via. Basta! Qua non ci voglio restare'. Non gli dettero ascolto, anzi l'obbligarono a sedersi. Improvvisamente nel giovane esplosero violente la rabbia, la ribellione; per sfogarle si batté le catene e i bracciali sulla fronte, così forte che schizzi di sangue macchiarono le pareti e il suo viso divenne una maschera di sangue. Nemmeno allora fu portato via... Il presidente fece sgombrare l'aula, tutti uscirono, e io pure fui contento di tornare a respirare aria libera. Fu un'esperienza tremenda per me. Credo che quel ragazzo mi abbia dato in seguito l'idea per un mio personaggio, De Pretore Vincenzo⁽⁷⁸⁾. Come ho detto, l'episodio mi aveva profondamente colpito; tornai diverse volte in Tribunale con il mio amico, poi presi ad andarci da solo, e a poco a poco misi insieme una folla di diseredati, di ignoranti, di vittime e di aguzzini, di ladri, prostitute, imbrogliatori, di creature eroiche e esseri brutali, di angeli creduti diavoli e diavoli creduti angeli. Ancora oggi essi sono con me, assieme a tanta altra umanità che man mano ha accresciuto la folla iniziale. Quando parenti e amici si meravigliano che io possa restare così a lungo solo, appartato e apparentemente inoperoso, non sanno che è con quella gente che io continuo a parlare e ragionare, ascoltando i loro casi, le loro aspirazioni, seguite troppo spesso da delusioni e immancabili proteste. Ma, tornando all'argomento, dopo avere avuto l'idea e averla sommariamente rivestita di forma, comincia un altro periodo, lungo e laborioso, durante il quale per mesi, più spesso per anni, mi tengo dentro l'idea, e non mi sono mai pentito d'aver aspettato a mettere penna su carta. Se un'idea non è valida, poco alla volta sbiadisce, scompare, non ti ossessiona più; ma se è valida, con il tempo matura, migliora e allora la commedia si sviluppa come testo e anche come teatro, come spettacolo completo, messo in scena e recitato nei minimi particolari, esattamente come io l'ho voluto, visto e sentito e come, purtroppo, non lo sentirò mai più quando sarà diventato realtà teatrale. Mentre appena ho scritto la parola fine mi prende una profonda antipatia per quel mucchio di carta che aspetta impaziente di arrivare al pubblico, finché tengo la commedia dentro di me, invece, e ne sono il primo, solo e beato spettatore, cerco di far sì che le mie tre attività teatrali si aiutino a vicenda, senza prevalere l'una sull'altra e allora autore, attore e regista collaborano strettamente, animati dalla medesima volontà di dare allo spettacolo il meglio di se stessi. Solamente quando mi sono chiari l'inizio e la fine dell'azione e quando conosco perfettamente vita e miracoli d'ogni personaggio, anche secondario, mi metto a scrivere. Questo momento lo rimando finché è possibile, perché mi rendo conto della responsabilità che mi assumo e so quante difficoltà dovrò superare per rimanere fedele al pensiero, senza lasciarmi sedurre dagli improvvisi capricci della fantasia. Però, una volta che mi sono seduto al tavolino e ho riempito il primo foglio, lavoro speditamente e con

(78) In traduzione diventa Πάτερ Βικέντιου.

entusiasmo, come se dettassi a me stesso. La storia del mio lavoro termina con la parola fine, scritta in fondo all'ultima pagina del copione; poi ha inizio la storia del nostro lavoro, quello che facciamo insieme noi attori e voi pubblico, perché non voglio trascurare di dirvi che non solo quando recito, ma già da quando scrivo il pubblico io lo prevedo. Se in una commedia vi sono due, cinque, otto personaggi, il nono per me è il pubblico: il coro. È quello a cui do maggiore importanza perché è lui, in definitiva, a darmi le vere risposte ai miei interrogativi»⁽⁷⁹⁾.

Oltre al discorso di Eduardo, il libretto di sala contiene passi tratti da Dario Fo⁽⁸⁰⁾ e da Luca Ronconi⁽⁸¹⁾ sul drammaturgo napoletano, un passo preso dal volume *Eduardo* di Federico Frascani⁽⁸²⁾ e un articolo di Fiorenza de Franco⁽⁸³⁾ sul teatro di De Filippo. Tutti questi contributi fanno del libretto una preziosa fonte di informazioni per gli spettatori, tanto che i critici parlano di «uno splendido programma, con testi sostanziosi che portano i fantasmi più vicini allo spettatore»⁽⁸⁴⁾.

I giudizi sullo spettacolo non sono elogiativi. Viene criticato soprattutto il lavoro del regista che secondo la critica si discosta troppo dalla commedia di De Filippo.

Irò Vakalopulu ha visto lo spettacolo a Salonico e lo recensisce sul quotidiano *Θεσσαλονίκη* del 21 novembre 1986, prima quindi che la rappresentazione venga messa in scena ad Atene. Per la Vakalopulu il regista, Andreas Vutsinàs, escludendo completamente l'elemento del folclore italiano e «mutuando la tecnica scenica del moderno teatro dell'assurdo simbolista [...], ha prodotto una nuova opera, estranea al temperamento napoletano [...], che arriva al pubblico greco senza l'eccellente e tradizionale armamentario della Commedia dell'Arte, senza i caratteri e il temperamento napoletani. È arrivato cioè allo spettatore il pensiero più profondo di Eduardo, non la sua teatralità. Al posto di quest'ultima, che sottende la quintessenza della drammaturgia personale di De Filippo, abbiamo seguito un'opera rituale, senza dramma, con sottintesi; eroi con uno strano peso etico e con un'atmosfera da Hitchcock

(79) E. DE FILIPPO, *Il teatro e il mio lavoro*, in *Adunanze straordinarie per il conferimento dei premi «A. Feltrinelli»*, Accademia Nazionale dei Lincei, I, fasc. 10, Roma 1973, anche in *I Capolavori di Eduardo*, I, Torino 1973 (Einaudi. Gli Struzzi 47), pp. VII-IX.

(80) D. Fo, *Pathétique et pirouette*, in *Théâtre en Europe*, 6 (1985), p. 19.

(81) Dall'intervista rilasciata da Luca Ronconi a S. Matsiris, pubblicata su *Ελευθεροτυπία* nell'agosto del 1985.

(82) F. FRASCANI, *Eduardo*, Napoli 1974.

(83) F. DI FRANCO, *Il teatro di Eduardo*, Bari 1975.

(84) N. MATSAS, *Η Βραδυνή* del 5 dicembre 1986.

che prepara un'esplosione da thriller, la quale alla fine naturalmente non si avvera»⁽⁸⁵⁾.

Ad Atene la stampa annuncia ampiamente la rappresentazione⁽⁸⁶⁾. Il giorno della prima si riconoscono tra le personalità Melina Mercuri, Ministro della Cultura, con il marito, il noto regista Jules Dassin, e l'altrettanto noto regista Michalis Kakoghiannis⁽⁸⁷⁾.

Eleni Spanopulu aveva già presentato la commedia su *Ἐθνος* del 25 novembre 1986, quando si rappresentava a Salonicco, e ora, dopo averla vista all'Ἐθνικὸν Θέατρον di Atene, la recensisce su *Ἐθνος* del 27 novembre 1986. «Un cardellino, un melone, una gallina vera, una pianta che si arrampica all'improvviso da sola, due pappagallini nella gabbia, amarezza, risata, fantasia e estro, tutto ciò ha messo in scena Andreas Vutsinàs nella prima di ieri sera all'Ἐθνικὸν Θέατρον, costruendo uno spettacolo travolgente [...]. In *Questi fantasmi!* c'è pazzia, fascino, magia teatrale dall'inizio alla fine. La commozone lotta contro la risata e la struggente tristezza contro la commedia; ne risulta un'opera 'straziante', dove la farsa della Commedia dell'Arte dà sostegno al realismo; e gli attori, figure pirandelliane più spinte, dal momento che sono e appaiono ciò che loro stessi e lo spettatore credono che siano [...], che pazzia, che risata, che amarezza questa prima! Dalla palpitante sensibilità della musica di Ghiorgos Tsangaris, che ha riempito lo spazio con musiche di Nino Rota, fisarmonica e *swing* scatenato, fino all'insieme scenografico di Lalula Chrysikopulu; una casa piena di balconi e fantasmi, uccelli, finestre, alberi tutt'intorno, ombre, il fruscio delle piante, fino alla sapiente distribuzione dei ruoli che hanno appoggiato la lettura di De Filippo fatta da Vutsinàs; tutto ha funzionato alla perfezione ed è stato applaudito [...]». Ghiorgos Michalakòpulos è stato eccezionale nel suo ruolo, accanto a lui ugualmente brava è stata Maria Skuntzu, e bravi per la Spanopulu sono stati tutti gli attori che «hanno strappato il caldo applauso del pubblico della prima, di solito contenuto».

Dalla recensione di Vaïos Pangurelis, apparsa su *Ἐλεύθερος Τύπος* del 1° dicembre 1986, apprendiamo che la commedia è stata suddivisa in due parti con un solo intervallo. «Due facce completamente diverse: una attraente, l'altra noiosa [...]. La prima dura quasi quanto la prima parte dello spettacolo [...]; le sorprese si succedono una dopo l'altra, con un

(⁸⁵) I. VAKALOPULU, *Θεσσαλονίκη*, 21 novembre 1986.

(⁸⁶) *Ἡ Βραδυνή*, 25 novembre 1986; E. GALANI, *Ἡ Καθημερινή*, 26 novembre 1986.

(⁸⁷) E. SPANOPULU, *Ἐθνος* del 27 novembre 1986.

ritmo quasi cinematografico, esprimendo al massimo le capacità inventive del regista e degli attori, e trascinano lo spettatore in un'atmosfera di magia teatrale [...]. La seconda parte, tuttavia, porta dolorosamente a un atterraggio di fortuna; soluzioni comiche banalissime (senza che per questo ne abbia colpa il testo) prendono il posto delle trovate ben fatte e delle sorprese. Soluzioni spesso fondate su esagerazioni da farsa, perché si capovolga così l'immagine e si veda che lo splendido inizio della rappresentazione era prodotto da una lettura piuttosto superficiale [...]. Da questa tattica non si evince né l'esistenza di una chiara direttiva nello svolgimento della trama dell'opera, né una risposta ai vari interrogativi che provoca. Per esempio il personaggio principale considera realmente, per semplicità o per illusione, l'amante di sua moglie come un fantasma? O fa finta di crederci per non perdere gli introiti dovuti alla relazione? L'opera di De Filippo, che unisce con maestria la perfetta scrittura teatrale con il profondo scavo nella psiche, permette tutte e due le interpretazioni, come permette che non si dia risposta a nessuna delle due, ma che rimanga il dubbio nello spettatore. Lo spettacolo, però, non soddisfa né la duplice interpretazione né il dubbio, e neppure offre una sua visione alternativa ben costruita [...]. Semplicemente mostra di 'vestire' con arbitrarietà i personaggi dell'opera, senza una connessione tra di loro e senza una loro visibile caratterizzazione. Persino il personaggio centrale, interpretato da un attore del temperamento di Ghiorgos Michalakòpulos, rimane pesante, carico di esagerata e ingiustificata tragicità. Alcuni degli attori tendono alla farsa, altri al naturalismo, altri al grottesco e altri ancora allo straniamento».

Dal commento di Nestoras Matsas, pubblicato su *'H Bραδυνή* del 5 dicembre 1986, apprendiamo qualcosa sulla scenografia, che deve essere stata veramente surreale. In apertura di scena «c'è la nebbia: una densa nuvola di fumo che si riversa dal palcoscenico e crea una specie... di problema respiratorio alle prime file della platea! è un effetto scenico ingenuo, come del resto – aggiunge il critico – l'estensione dello spazio scenico oltre il sipario, o i rami secchi e la terra sui palchi a sinistra e a destra della scena. A queste prime impressioni esteriori, del tutto prive di utilità funzionale, si aggiungono poi tutti quei toni falsi e esagerati che indeboliscono la meravigliosa opera di De Filippo [...]. Che peccato! Dal festival delle opere dell'ingegnoso autore italiano, rappresentate nei nostri teatri, la rappresentazione dell'*Εθνικόν Θέατρον* è quella che sta avendo meno successo. Forse sarebbe valsa la pena che il suo regista avesse visto *Le voci di dentro* al *Θέατρο Τέχνης* e *Filumena* al *Θέατρο 'Αλίκης* per la loro immediatezza e la loro giusta atmosfera, che non si

basa su facili espedienti esteriori ed elementi da granguignol. Vutsinàs, regista di indiscutibile esperienza e conoscenza teatrale, ha fallito ancora una volta cercando di vincere la battaglia con mezzi che colpiscono con facilità; ma certamente non sono questi i mezzi con cui va vinta la battaglia nell'intransigente ed esigente spazio della scena, mezzi estranei all'essenza drammatica dell'opera, e ciò è ancora più evidente quando la scena è quella dell'Εθνικὸν Θέατρον, realmente abitata da fantasmi di interpreti eccezionali e di registi geniali. Ciò nonostante – e qui sta la forza rivelatrice del puro discorso teatrale – solo in certi momenti, quando prevale l'elemento umano, che procede da quelle situazioni teatrali dell'opera ben costruite, lo spettatore recepisce il gioco tragicomico di De Filippo e vi partecipa. A questo elemento positivo dello spettacolo contribuiscono in modo decisivo gli attori [...]. Da lodare la disinvoltata Maria Skuntzu, la giovane protagonista [...], che nell'opera di De Filippo offre un'interpretazione dalle molteplici sfaccettature. Tanto nel discorso, con la perfetta dizione, quanto nei silenzi, che riempie con la sua espressività, dà ancora una prova delle sue alte potenzialità [...]. Lo stesso dicasi per Ghiorgos Michalakòpulos, nel bellissimo ruolo del protagonista che oscilla tra la sua fede semplicistica e l'inesorabile verità. Positiva anche la presenza di Nikos Busdukos [...]. Uno dei pregi di De Filippo, «il grande maestro della scena», è che i suoi personaggi, malgrado le loro molteplici sofferenze, conservano la gioia di vivere e soprattutto una profonda umanità.

Anche Thymeli⁽⁸⁸⁾, su *Πιζοσπάστης* del 16 dicembre 1986, ci parla dell'effetto surreale della nebbia all'apertura del sipario, ma è Minàs Christidis, sul periodico *Eikónes* del 17 dicembre 1986, a descrivere la scenografia con copiosi particolari. Secondo Christidis la rappresentazione, per più motivi, «non ha colpito nel segno [...]. Eduardo – egli scrive – mantiene le sue radici, lavora con esse, ma si apre anche alla sua epoca e ne viene influenzato [...]. La base realistica, quasi una descrizione di costume, costituisce il punto di partenza per ogni decollo surrealistico, ma il percorso non avviene mai al contrario [...]; nell'assenza di fantasmi [...], una scenografia nebulosa e umida all'inizio riceve mute figure che si muovono, trasformandosi in maniera onirica e con l'aiuto del trabocchetto, in una casa a due piani con molti balconi dove verrà ad abitare Pasquale con sua moglie e i 'fantasmi' [...]». Michalakòpulos, per il critico greco, ha commesso l'errore di non concentrarsi sul-

(88) Pseudonimo di Aristula Ellinudi, critico.

la preparazione del caffè pomeridiano, di non gustare ogni momento della sua preparazione, al contrario si è concentrato sul monologo con l'invisibile e muto professore, e tutta la scena ha preso un altro significato. Thymeli imputa al regista anche la resa non efficace di questo difficile monologo e conclude la sua recensione ammettendo che la traduzione «è molto buona».

Minàs Christidis, sul periodico *Eikóneç* del 17 dicembre 1986, critica ugualmente la scenografia, troppo surreale, e la scena del caffè – sulla quale si sono scritte pagine intere – che non rispecchia la descrizione data da Eduardo.

Perseus Athineos inizia il suo articolo, su *Ἡμερήσια* del 18 dicembre 1986, ricordando che tre teatri presentano opere dello scrittore napoletano⁽⁸⁹⁾. «Una coincidenza ben accolta, perché offre al pubblico amante di teatro, soprattutto ai giovani, una più vasta conoscenza della personalità dell'ingegnoso scrittore. Questa commedia è un simbolo. Simbolo e triste ricordo dell'epoca postbellica in cui la lira italiana era inflazionata e la gente correva dietro ai fantasmi [...]. Su questo canovaccio De Filippo costruisce la sua trama. Si tratta di una satira mirabile e impressionante, intrisa di ironia». Eduardo presenta la sua gente «con i difetti, ma anche con la semplicità della sua anima palpitante di umanità. L'opera l'avevamo già vista due volte, nel '48 e nel '63, messa in scena dal Θέατρο Τέχνης⁽⁹⁰⁾. Oggi, dopo tanti anni, è ancora sulla scena, piena di vita, senza la minima ruga. Il suo miglior pregio è la risata che viene fuori spontanea dal discorso teatrale [...]. Quando l'argomento tende verso il dramma e quando affronta una difficile situazione umana, l'autore riesce a presentarla in modo umoristico, per suscitare ilarità. Indubbiamente *Questi fantasmi!* appartiene al filone delle opere che il tempo rende classiche. In altri termini non sarà esclusa dai repertori della scena mondiale». Perseus Athineos trova magistrale la psicologia del protagonista, «convincente e umano»; pensa che le esagerazioni che portano verso la farsa siano volute dall'autore per arricchire la storia e per «creare l'atmosfera napoletana, il modo di pensare della sua gente, con quel carattere particolare, brioso e allegro [...]. Pasquale e quelli che gli girano intorno formano lo spettacolo; del resto la vita stessa non è che un enorme teatro. E tutti sono veri tipi napoletani [...]. La compagnia teatrale dell'Εθνικόν Θέατρον ha trattato

(89) Ricordiamo che un quarto teatro, in provincia, dava *Filumena Marturano*, si veda p. 211.

(90) PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., pp. 231, 234-245; 265, 267-268.

l'opera in modo giusto e ortodosso [...]. Vutsinàs le ha dato un taglio personale, senza privarla della sua atmosfera. Maria Skuntzu [...], nel ruolo di Maria Lojacono, è stata impeccabile. Straordinaria l'interpretazione di Ghiorgos Michalakòpulos nel ruolo di Pasquale».

Un'altra critica alla regia viene da Kostas Gheorgusòpulos, su *Tà Néa* del 29 dicembre 1986, che la considera troppo ambiziosa per un'opera che «ha una base realistica, ma evade verso il grottesco, il fantastico e verso un surrealismo popolare, senza però dimenticare mai la sua base. Attinge da questa base, come Anteo, la forza e l'autorevolezza della verità delle cose; il dialogo tra il reale e il fantastico in De Filippo è un modo di equilibrio e non di scontro tra queste due categorie dell'esistenza. Il reale diventa legittimo solo se resiste alla prova della fantasia e l'immaginario si rende autorevole solo sulla graticola della realtà. Lo stesso accade tra lo sguardo ottimista e quello pessimista con cui si vede la vita».

A Ghiannis Varveris⁽⁹¹⁾ l'allestimento di *Questi fantasmi!* non è piaciuto, per lui il regista Andreas Vutsinàs «non ha amato l'opera, né come commedia popolare né come commedia drammatica»; trova dei difetti nel greco della traduzione di Iordanidis e critica anche l'interpretazione del protagonista Michalakòpulos. Se ne dispiace perché «con questo lavoro il grande De Filippo scrive una commedia drammatica con personaggi popolari di Napoli e con una buona componente pirandelliana».

Th. Frangòpulos, su *Néa 'Eortía* del 1° febbraio 1987, commenta: «Indubbiamente una delle peggiori rappresentazioni dell'Εθνικόν Θέατρον [...], il regista ha livellato tutto». È riuscito a mettere in scena uno spettacolo noioso. De Filippo scrive la storia «della Napoli povera, con dolore e con passione, colorando la sua risata triste con pennellate da commedia, per mandare giù questa pillola amara. Non è altro che una satira sociale con nascosti, ma intensi bagliori innovatori. Tutto questo è stato ignorato da Vutsinàs. Così dell'opera rimane solo l'intrigo e non l'atmosfera che lo circonda. Ciò porta a un fatto mai visto nella storia del teatro: il pubblico non ride quasi per niente in una commedia di De Filippo!».

Dalla maggior parte delle recensioni citate appare chiaro che i critici sono rimasti delusi dall'appiattimento di questo allestimento; purtroppo non è stata resa quella «comicità tragica»⁽⁹²⁾ di Eduardo che è il cardine fondamentale delle sue opere.

⁽⁹¹⁾ Ora in G. VARVERIS, *Η κρίση του θεάτρου, Β', Κείμενα Θεατρικής Κριτικής* (1984-1989), Atene 1991, pp. 159-160.

⁽⁹²⁾ BARSOTTI, *Introduzione*, in DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, I cit., p. XXIV.

Il Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος – Κεντρική Σκηνή, diretto da Minos Volanakis, mette in scena a Salonicco, dal 4 marzo 1989⁽⁹³⁾, *Sabato, domenica e lunedì* (Σάββατο, Κυριακή και Δευτέρα)⁽⁹⁴⁾, nella traduzione di Anna Varvaresu. Le scene e i costumi sono di Panos Papadòpulos; la musica di Dionysis Tsaknìs. Peppino Priore è interpretato da Stavros Paravas; Rosa Priore è Betty Valasi, Antonio Piscopo, il nonno, è Titos Vandìs.

Il regista della commedia eduardiana, Ghiannis Diamandòpulos, ha studiato architettura e scenografia a Firenze, in seguito è stato a Roma e conosce bene l'italiano; ha fatto teatro e cinema; in qualità di aiuto regista è stato vicino a Mauro Bolognini, Michalis Kakoghiannis, Jules Dassin, Luca Ronconi e altri. Grande ammiratore di Eduardo, allestirà lo spettacolo anche per il pubblico ateniese. Per la messinscena a Salonicco non ci è stato possibile reperire delle critiche. Abbiamo solo il programma di sala, redatto con molta cura, ricco di interventi e di citazioni da scrittori italiani in traduzione. La breve nota bio-bibliografica su Eduardo, che si legge in apertura, è compilata da una persona che deve amare molto l'opera dell'autore napoletano; conosce i suoi fratelli, Titina e Peppino, e il padre, Eduardo Scarpetta, tutte persone che hanno intrapreso «la via del teatro molto giovani». Eduardo – scrive l'anonima mano che stende la nota – ha scritto in napoletano; egli crede nell'universalità del dialetto napoletano, perché, come sosteneva, «Τὰ ναπολιτάνικα κουβαλοῦν στοὺς ὤμους τὴν ἀρχαία Ἑλλάδα»⁽⁹⁵⁾. Seguono, sempre in traduzione greca, alcuni passi di articoli pubblicati sulla rivista francese *Théâtre en Europe*⁽⁹⁶⁾, tra questi viene ripreso quello di Huguette Hatem, traduttrice francese di diverse opere eduardiane, che offre una bella immagine di Eduardo. La Hatem ricorda lo scrittore a Milano, quando, invitato da Giorgio Strehler a presenziare a un galà sull'Europa, legge alcuni versi della *Tempesta*, da lui tradotta in napoletano; sono le parole di Prospero, e Eduardo «con gli occhi chiusi, dietro gli occhiali neri – scrive la Hatem – sembrava un indovino o il saggio Tiresia giunto

(93) Secondo la programmazione della stagione teatrale 1988-1989.

(94) *Μακεδονία Θεσσαλονίκης*, 1° marzo 1989. In Grecia l'opera è stata rappresentata per la prima volta nel 1962 con la regia di Vasilis Diamandòpulos, si veda PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., pp. 259-265.

(95) Preferiamo lasciare in greco la frase di Eduardo citata senza riferimenti bibliografici.

(96) *Théâtre en Europe*, 6 (1985) cit., pp. 5-19.

dalle profondità dei secoli...»⁽⁹⁷⁾. Un altro articolo ripreso dalla rivista francese e riportato in traduzione greca è quello di Agostino Lombardo⁽⁹⁸⁾. Nel libretto è pubblicato per intero il discorso tenuto da Eduardo all'Accademia dei Lincei⁽⁹⁹⁾. Anna Varvaresu e Efi Vafiadi dedicano al drammaturgo italiano un loro commento, interessante per il pubblico greco, ma con notizie già lette nel corso di questo lavoro.

Ghiorgos Kitsòpulos, su *Μακεδονία Θεσσαλονίκης* del 15 marzo 1989, scrive che Eduardo De Filippo non è un autore facile, come potrebbe sembrare a prima vista, ma un autore che ha «il dono di porci di fronte alla vita quotidiana o di fronte ai ricordi di questa nostra esistenza [...]. *Sabato, domenica e lunedì*, in scena al Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, è una rappresentazione di persone e fatti che a tutti noi ricordano avvenimenti che ci commuovono». Al critico greco alcune situazioni della famiglia napoletana, descritte da Eduardo, ricordano i racconti di Grigorios Xenòpulos⁽¹⁰⁰⁾ e quei pomeriggi domenicali del dopoguerra da lui vissuti nella cornice di una famiglia piccolo-borghese. «Insisterò sul ritorno dei ricordi – scrive Kitsòpulos – perché su questi si basa la qualità dell'opera e della sua interpretazione scenica. I ricordi sono come i fiori secchi che ritroviamo dimenticati sulle pagine della nostra vita e a volte li respingiamo, volendo – come si dice – dimenticare, ma quanto più sono insignificanti tanto più hanno la forza di imporre la loro presenza, come avviene con un colore o con un profumo. Tutto accade e passa in un attimo, persino l'amarezza viene accettata con rassegnazione, le lacrime e le risate sono superflue [...]. L'elemento sentimentale in De Filippo è la sua patria, la sua città, i suoi giorni, è il suo cuore [...]. Il sentimento in De Filippo non è certamente solo l'amore, è la vita stessa. Ciò che è passato, ciò che è presente, ciò che verrà, è il nulla, o tutte queste cose assieme». Kitsòpulos ha potuto assistere a molte rappresentazioni di opere eduardiane, «quando lo scrittore trionfava nella sua pa-

(97) Breve premessa all'articolo di Eduardo De Filippo da lei tradotto in francese: E. DE FILIPPO, *Le théâtre et mon travail*, in *Théâtre en Europe*, 6 (1985) cit., pp. 5-6.

(98) A. LOMBARDO, *De Naples au monde*, in *Théâtre en Europe*, 6 (1985) cit., pp. 15-18.

(99) Riportato *supra* alle pp. 237-239.

(100) Grigorios Xenòpulos – nato a Costantinopoli nel 1867 e morto ad Atene nel 1951 – fecondo e poliedrico scrittore di romanzi e di opere teatrali, critico letterario e teatrale, ha contribuito, alla fine del XIX e agli inizi del XX secolo, al rinnovamento della letteratura e del teatro neogreco: si veda M. VRTTI, *Storia della letteratura neogreca* cit., pp. 227-228.

tria e veniva considerato di avanguardia. Alcuni registi aggiungevano alla sua opera un po' di humour inglese, altri lo presentavano con un po' di metafisica o di pirandellismo, altri ancora con la finezza del *boulevard*». Ora che la moda si è calmata, il regista Ghiannis Diamandòpulos «ci restituisce De Filippo libero da inutili aggiunte e da altri fraintendimenti: napoletano com'era». Sempre da Kitsòpulos apprendiamo che l'opera scorre con naturalezza e convince, ma la rappresentazione di Diamandòpulos si basa sull'interpretazione di Betty Valasi. Una recitazione semplice, naturale, calda ed espressiva rende questo personaggio dinamico e nello stesso tempo sentimentale, in quanto mediterraneo. «Accanto a Betty Valasi, Stavros Paravas trova un equilibrio tra le diverse esigenze del suo ruolo e, nella grande scena del terzo atto, conquista il pubblico e lo commuove. Nel ruolo di Antonio, il nonno, Titos Vandìs presenta e completa un personaggio che De Filippo stesso avrebbe potuto non solo approvare, ma anche godere⁽¹⁰¹⁾. Kitsòpulos si complimenta con tutti gli attori; per lui le scene e i costumi di Panos Papadòpulos sono accurati, anche nei loro colori, e determinanti per il funzionamento dello spettacolo; la musica di Dionysis Tsaknìs è discreta, ma il critico greco trova inammissibile l'aggiunta di rumorose e irrelate canzoni che non giovano a nulla.

Quasi in concomitanza con la rappresentazione, a partire dal 10 marzo 1989, Il Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος e l'Istituto Italiano di Cultura di Salonicco, offrono al pubblico greco, nella sala del Θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν, la mostra itinerante dal titolo *Eduardo nel mondo*⁽¹⁰²⁾, a cura di Carlo Molfese; viene inaugurata dal noto storico del teatro, Mario Moretti, presidente del *Centre Textes* di Parigi e direttore del teatro dell'Orologio a Roma. Locandine e programmi teatrali insieme ad articoli di giornali testimoniano, in modo vasto e imponente, la viva, autorevole e costante presenza del grande scrittore nei teatri di tutto il mondo, in un arco di tempo di quasi trent'anni. Si

(¹⁰¹) «Miranda Ikonomidu, nel ruolo della zia Memè (Amelia Priore), evidenzia le sue potenzialità di caratterista, con un'invidiabile completezza; anche Dimitris Tzumakis crea un personaggio, quello di Luigi Ianniello, che si impone sulla scena, perché dispone di un innato fascino [...]. Mona Kitsopulu, nelle vesti di Elena Ianniello, trova di nuovo l'occasione per mostrarci la sua nota capacità di creare dal nulla».

(¹⁰²) Anche i giornali ateniesi parlano della manifestazione: *Ἡ Καθημερινή*, 9 marzo 1989; *Ἀκρόπολις* e *Ἐλεύθερη Ὥρα*, 16 marzo 1989; *Ἐξόρμηση*, 19 marzo 1989.

tratta di documenti veramente eccezionali, in tutte le lingue, provenienti dai teatri di Berlino, Atene, Mosca, Madrid, Parigi, Londra, Tokio.

Nel nuovo decennio (1990) vengono messi in scena per la prima volta in Grecia capolavori eduardiani quali: *Natale in casa Cupiello*, *La grande magia*, *Gli esami non finiscono mai*; si ripropongono commedie come *Sabato, domenica e lunedì*, *Napoli milionaria*, *Questi fantasmi* e *Filumena Marturano*; di quest'ultima si contano diversi allestimenti. Nel 1991 l'Istituto Italiano di Cultura di Atene organizza una mostra fotografica dal titolo *Eduardo una vita per il teatro*.

Anche gli ateniesi – come abbiamo anticipato – possono vedere, dal 5 ottobre 1990, al Θέατρο 'Αποθήκη, l'allestimento che di *Sabato, domenica e lunedì* ha curato Ghiannis Diamandópulos. Rispetto allo spettacolo messo in scena a Salonicco cambiano alcuni attori: Peppino Priore è ora interpretato da Anghelos Andonópulos, Antonio è Titos Vandis, ma Rosa Priore è ancora Betty Valasi; anche la traduzione è quella di Anna Varvaresu e le scene quelle di Panos Papadópulos; i costumi, in questo allestimento, sono di Maro Seirli. La musica è sempre di Dionysis Tsaknis. Le parole del regista e della traduttrice, sul libretto di sala, cambiano di poco rispetto a quelle lette sul programma di Salonicco. Sono diversi, invece, i testi scelti; vi si legge, tra l'altro, l'intervista di Italo Moscati a Eduardo del 25 ottobre 1979.

Su *Ἐλευθεροτυπία* del 5 ottobre 1990 leggiamo che quasi tutte le opere di Eduardo hanno quale caratteristica comune «la famiglia piccolo borghese, nella cornice dell'ambiente napoletano, con i piccoli egoismi, i dolori, i problemi, i gusti personali, la lotta per il domani» e sotto questo segno si pone anche *Sabato, domenica e lunedì*.

Minàs Christidis⁽¹⁰³⁾ si compiace che la stagione teatrale ateniese sia stata inaugurata da una delle commedie più belle di Eduardo De Filippo, messa in scena da un'ottima compagnia. Rimanda ad allestimenti della commedia dei quali non abbiamo che queste sue notizie. Dice di aver visto per la prima volta *Sabato, domenica e lunedì*, alla fine degli anni Cinquanta, d'estate, al teatro Ντò-Ρέ⁽¹⁰⁴⁾, della quale noi non abbiamo trovato riscontri. La commedia, sebbene siano trascorsi trenta-trentacinque anni da quegli allestimenti e siano nel frattempo cambiate tante cose nella vita delle città e delle famiglie, si gusta ancora oggi come se fosse un'opera contemporanea. Per il critico è un bene che la messa in

⁽¹⁰³⁾ Della critica di Christidis disponiamo solo del testo, senza data né nome del giornale.

⁽¹⁰⁴⁾ La rappresentazione sfugge alle nostre ricerche.

scena mantenga «il colore locale» e che non sia adattata di volta in volta al colore dei paesi che l'allestiscono. Ghiannis Diamandòpulos, per fortuna, non ne ha fatto una commedia di costume greco: «Può non essere – scrive Christidis – esattamente napoletana, ma il regista non è caduto nell'errore di farne una 'rilettura'. Ha lasciato parlare il testo, forse è mancata un po' di quella 'pazzia' napoletana e la parte drammatica è stata sottolineata più di quanto non avrebbe dovuto, ma [...] la rappresentazione ha avuto la sua verità e la sua autenticità. È stata piacevole, divertente e commovente [...]. Per fortuna gli artisti hanno recitato senza voler mimare gli italiani, i napoletani. Allora ci sarebbe stato il pericolo della falsificazione. Il lavoro poggia su solide basi realistiche, a volte naturalistiche».

Con *Sabato, domenica e lunedì* Eduardo De Filippo è tornato a uno dei temi preferiti, la famiglia, scrive Maria Devlètoglu su *Κέρδος* del 16 ottobre 1990. I personaggi dell'opera sono semplici, quotidiani; i loro problemi quelli soliti, ma la commedia, definita da Ghiannis Diamandòpulos «una commedia senza patria [...], oltrepassa Napoli e l'Italia e abbraccia l'uomo in generale, imponendosi universalmente»⁽¹⁰⁵⁾. La giornalista si sofferma sulla musica di Dionysis Tsaknìs, che ricorda l'Oriente, e sulle voci di Charula Alexiu, Tania Tsanaklidu, Eleni Dimu e Kostas Thomaidis.

Anche Dionysis Vitsos, su *Ἐπικαιρότητα* del 20 ottobre 1990, considera adatta la musica di Tsaknìs, ma non la ritiene indispensabile. Soffermandosi sulla bio-bibliografia di Eduardo De Filippo ne sottolinea il successo, ottenuto non solo in Italia, ma anche all'estero.

Ghiannis Varveris, nel suo articolo su *Ἡ Καθημερινή* del 21 ottobre 1990⁽¹⁰⁶⁾ considera «mediocre» l'allestimento e, pur complimentandosi con la traduttrice e il regista, conclude che è un «lavoro zoppo».

La lunga recensione di Perseus Athineos viene pubblicata su due giornali: *Ἡμερήσια* del 23 ottobre 1990 e *Ἐλεύθερη Ὦρα* del 28 ottobre 1990. «La filosofia della vita – scrive Athineos – emerge attraverso lo sconvolgente cammino dell'opera di Eduardo De Filippo, che con molta cura viene rappresentata al Θέατρο Ἀποθήκη da una compagnia di bravi e noti attori». La commedia proietta l'immagine «di una tipica famiglia napoletana che De Filippo disegna con intensi colori naturali in una sorprendente varietà di idee, contrasti e sentimenti che sono impreziosi-

⁽¹⁰⁵⁾ *Κέρδος*, 16 ottobre 1990.

⁽¹⁰⁶⁾ G. VARVERIS, *Ἡ Καθημερινή*, 21 ottobre 1990, ora in VARVERIS, *Ἡ κρίση τοῦ θεάτρου, Γ', Κείμενα Θεατρικῆς Κριτικῆς 1989-1994*, Atene 1995, pp. 91-93.

ti da un elemento comico-tragico. L'autore con il suo abile scalpello crea figure a rilievo che facilmente si possono incontrare per le strade di Napoli. La sua tecnica scenica sorprende. Una tematica semplice diventa sin dall'inizio molto interessante: lo spettatore si sente coinvolto e condivide le gioie e i dolori dei personaggi. L'autore ha la maestria di rivestire la sua tematica di un'atmosfera sentimentale, nella quale fa muovere personaggi convincenti, presi dal popolo napoletano. Ha la capacità di analizzare ogni personaggio dell'opera presentandolo sulla scena con tutta la sua umanità [...]. Si può godere della sua scrittura personale; con facilità plasma i personaggi, abbozza con precisione matematica le scene ricche di dialoghi commoventi, ma anche pieni di humour». Il critico greco, dopo aver riassunto per i suoi lettori la trama della commedia, continua dicendo che «*Sabato, domenica e lunedì* è una storia universale intrecciata con efficacia d'espressione da veri personaggi napoletani che costituiscono una numerosa famiglia della media borghesia [...]. La saggezza di Antonio, il nonno, è incarnata nelle sue parole e soprattutto nel suo cuore. Titos Vandis, l'eccezionale artista, è inarrivabile in questo ruolo carico di emozione e di umanità. Con sobria espressività dà vita al suo mondo interiore, pieno di verità, di vivacità. All'opposto si muove suo genero Peppino Priore, la nuova epoca crea nuove esigenze per il suo mestiere; Anghelos Andonòpulos, attore di grande esperienza e di tanti successi, assume il difficile ruolo di Peppino, creando un personaggio scontroso, instabile, con sbalzi d'umore, espressi in modo alquanto persuasivo. Accanto a lui la brava attrice Betty Valasi incarna in modo impeccabile la moglie fraintesa di Priore, Rosa. Un ruolo basato sulle emozioni, che l'eccellente attrice riesce a rendere agilmente in tutta la loro gamma. Thòdoros Katzadrammis è sempre un artista coscienzioso. Questa sua capacità la dimostra interpretando in quest'opera il fratello di Peppino, Raffaele, che nei momenti critici e turbolenti della famiglia irrompe come un *deus ex machina* per allontanare in modi divertenti la tempesta. Maria Martika, come sorella di Peppino Priore, incarna ineccepibilmente questa figura, vestendola di molta verità. De Filippo rispecchia la verità, non idealizza i suoi personaggi». Anche gli altri interpreti ricevono giudizi positivi da Athineos, che tornando a parlare dell'opera si sofferma sul messaggio che De Filippo vuole trasmettere. La mancanza di comprensione tra Peppino e la sua famiglia è dovuta all'incomunicabilità, all'incapacità degli uomini di capire il mondo interiore degli altri, ma se l'amore in sostanza non è andato perduto «le nubi della rabbia, della discordia e della lite spariranno e al loro posto subentrerà la calma e l'affetto di cui tutti noi abbiamo grande biso-

gno». La regia di Ghiannis Diamandópulos «ha superato la perfezione, contribuendo all'impeccabile interpretazione di tutti. L'opera è stata rappresentata con le scenografie da atmosfera napoletana di Panos Papadópulos. Ottima la traduzione di Anna Varvaresu».

Il periodico femminile *Γυναίκα*, del 24 ottobre 1990, dedica un certo spazio alla rappresentazione, ma l'articolista, Anni Koltsidopulu scrive che «l'opera di De Filippo, al Θέατρο Ἀποθήκη, esige dagli attori più forza, maggiore capacità di comunicazione, una lingua più popolare. La rappresentazione è invece rigida, chiusa, il riso non sgorga facilmente».

In maniera del tutto opposta si esprime Kostula Mitropulu, su *Ἔθνος* del 27 ottobre 1990. Secondo lei, se Eduardo fosse stato in teatro, si sarebbe congratulato con il regista. «Siamo finalmente nel luogo che amiamo [...] – scrive la Mitropulu. Eduardo De Filippo ci ha invitato a tre giorni di vita napoletana, che differisce pochissimo dall'atmosfera di zone come Psyrri, il Pireo, Nea Ionía o Kamínia; *Sabato, domenica e lunedì*, tre giorni critici per l'equilibrio di una famiglia apparentemente tranquilla, dove tutto... bolle senza che il suo bollore sia visibile, dove per esempio in maniera molto realistica viene preparato e profuma sulla scena il ragù di Rosa Priore». Il critico aggiunge che «questa vita in miniatura ci ha toccato in maniera diversa; ci ha toccato profondamente lì dove si nascondono le nostre piccole e grandi passioni. Quest'enorme silenzio intorno ai grandissimi problemi della famiglia piccolo borghese, la sterile chiacchiera dei personaggi che partecipano a questa tragicommedia di persone che si incontrano tutti i giorni in un quartiere qualsiasi, in qualche parte del mondo, sono le coordinate della vita in un qualunque punto della terra. La figura di Antonio, che si aggira quasi estraneo e tanto visceralmente amato tra 'i suoi figli', porta il timbro della filosofia dell'autore, che si concentra in una delle sue più caratteristiche espressioni: 'Ho assorbito avidamente nelle mie opere tantissime vite, ma mai senza compassione' (107). Lo scrittore – continua la Mitropulu – se la prendeva sempre con i registi, che accusava apertamente di mancanza di rispetto e non se ne serviva mai per la sua compagnia. Però qui al Θέατρο Ἀποθήκη sarebbe stato contento del regista; di questa rappresentazione tanto umana, avrebbe potuto fare anche il prologo, quest'uomo di teatro irripetibile, egocentrico ma altruista». Il critico riporta di nuovo un passo di Eduardo, ma avverte che lo riporta non in traduzione diretta: «Non parliamo

(107) Si veda un'analoga espressione in: DE FILIPPO, *Il teatro e il mio lavoro* cit., si vedano *supra* le pp. 237-239, in particolare 237.

mai – dice più o meno Eduardo – delle grandi tematiche che sono la nostra stessa vita e ci soffochiamo nella routine della più comune quotidianità, lasciandoci sfuggire la nostra stessa vita'. Ma, ora che lo scrittore 'è assente', si sono riuniti sulla scena alcuni attori che lo interpretano guidati dalla bacchetta di Ghiannis Diamandòpulos, il regista che più di chiunque altro conosce il teatro italiano. In *Sabato e domenica* una famiglia e i suoi amici portano la loro fatica e la loro noia intorno al tavolo domenicale, con la speranza di una piccola fuga, e una piccola-grande tragedia scoppia inaspettatamente, come un congegno esplosivo, lasciando senza voce [...] gli insonni eroi di un *Lunedì* amaro, senza molte speranze; c'è una sola via di uscita: la vera comunicazione; un bisturi che penetra risoluto, senza esitazione, nelle viscere e tira fuori verità nascoste, orrende rivelazioni sepolte e sfigurati volti da incubo».

«Euforia popolare» intitola il suo articolo Kostas Gheorgusòpulos, su *Tà Néa* del 13 novembre 1990⁽¹⁰⁸⁾. «In occasione di *Sabato, domenica e lunedì*, messa in scena con autorevolezza e sicurezza da Ghiannis Diamandòpulos al Θέατρο 'Αποθήκη, molti nostri bravi attori hanno decollato, hanno ritrovato il loro stile. A una prima lettura l'opera è una descrizione di costume napoletano di stampo naturalista. Miseria, vie senza uscita, litigi, capricci amorosi, delusioni, brontolii di vecchi, erotismo nascosto, insicurezza, stupidità e dietro questa autentica quotidianità stanno in agguato la follia, il parossismo... una corda pazza che capovolge tutto. Regna l'illogicità [...]. De Filippo è l'ultimo scrittore europeo che ancora comprende quale strumento indispensabile di civiltà sia la riunione della famiglia attorno alla tavola comune. È il simbolo dell'antico focolare intorno al quale l'uomo comunica, rimprovera e viene rimproverato, si confessa e viene giudicato, perdona e viene perdonato, racconta e ascolta, canta e piange. La comune tavola domenicale è il teatro sociale sul quale gli uomini sono esposti e 'interpretano' il loro ruolo sociale prestabilito. De Filippo giocando con gli strumenti del mestiere rivela la teatralità della vita e la verità del teatro». Per discendenza e nascita la sua opera «è dedicata alla famiglia napoletana, al temperamento mediterraneo e alla tradizionale corporazione teatrale. L'opera, che abbiamo visto al Θέατρο 'Αποθήκη, interpretata con vera euforia, riconduce i suoi tipi alla *fabula atellana*, al codice di Plauto, alla *Commedia dell'Arte* e alle compagnie dei teatranti [...]. Un teatro profondamen-

(108) Ora anche in *Παγκόσμιο Θέατρο 3: Από τόν Μίλλερ στον Μύλλερ* cit., pp. 241-243.

te popolare, dal momento che caratteri fissi, come nel teatro delle ombre di Karaghiozis⁽¹⁰⁹⁾, imitano una nuova avventura, reagiscono come sempre nello stesso modo, nelle nuove condizioni nelle quali sono coinvolti. In una fedele scenografia realistica, costruita con istinto teatrale da Panos Papadòpulos, vestiti con i loro costumi 'naturali', disegnati con gusto da Maro Seirli, gli attori dell'Αποθήκη hanno fatto a gara nell'essere l'uno più autentico dell'altro. Betty Valasi con mezzi espressivi sobri, con equilibrio interiore, con humour, ha creato una Rosa Priore convincente, Anghelos Andonòpulos ha costruito con precisione lo 'scorbutico' (in riferimento al tipo inaugurato da Menandro) e nel finale ha raggiunto eccellenti risultati di complessa arte espressiva. Non viene facilmente reso lo strazio del pentimento di Peppino Priore, sincero, ma che rasenta il ridicolo. Titos Vandis ha tratteggiato con agilità il nonno, Antonio, che nella scena a soggetto con i capelli si innalza al livello delle trovate di Buster Keaton⁽¹¹⁰⁾.

Una recensione negativa viene da Paris Takòpulos, sul periodico *Πολιτικά Θέματα* del 15 febbraio 1991, che dedica quasi tutto il suo articolo a considerazioni personali; non approva che al Θέατρο 'Αποθήκη si rappresentino tanto spesso Pirandello, De Filippo e Fo, sostenendo che il teatro greco odierno ha più bisogno di Goldoni, di Machiavelli, di Giordano Bruno. L'articolista critica la messinscena di *Sabato, domenica e lunedì* che sembra – dice – «un serial greco di un canale privato», e ricorda di aver visto solo due allestimenti belli: quelli delle *Voci di dentro*, al National Theatre di Londra e al Θέατρο Τέχνης con la regia di Ghiorgos Armenis.

In provincia, nell'inverno del 1990, il Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Σερρών presenta *Filumena Marturano* (Φιλουμένα Μαρτουράνο), «commedia drammatica», nella traduzione di Rita Bumi-Papà, con la regia di Panos Papaioannu, le scenografie e costumi di Kostas Dimitriadis. Aiuto scenografo è Nikos Verghidis. Efi Ikonomu interpreta Filumena e Domenico Soriano è Charis Panaghiotu.

(109) Eduardo era stato accostato alla maschera di Karaghiozis già nel 1938 da Alberto Savinio: A. SAVINIO, *Karaghiöz*, in *Omnibus*, 15 febbraio 1938, oggi in A. SAVINIO, *Palchetti romani*, Milano 1982, pp. 181-183; si veda anche A. SAVINIO, *Teatro da ridere*, in *Omnibus*, 19 ottobre 1938, oggi in SAVINIO, *Palchetti romani* cit., p. 336.

(110) Buster Keaton era uno degli attori preferiti da Eduardo. Si legga quando scrive Isabella Quarantotti De Filippo in *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite* cit., p. 138.

Il programma di sala è ricco di informazioni sull'autore italiano e sulla sua opera; purtroppo, però, per questo spettacolo non abbiamo recensioni provenienti da Serres in Macedonia.

Sempre in provincia, nell'inverno del 1990, questa volta a Kalamata, terra degli olivi, viene messa in scena un'altra commedia di Eduardo, una commedia nuova per i palcoscenici della Grecia: *La grande magia*^(III) (*Ἡ μεγάλη μαγεία*), con la traduzione di Anna Varvaresu, la regia di Ghiannis Kakleas, le scene e i costumi di Manolis Pandelidakis; tra gli attori si ricordano Periklis Albanis e Ifighènia Asteriadi. Presentata, dal 24 novembre 1990, alla Κεντρική Σκηνή dal Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Καλαμάτας, verrà messa in scena, con sensibili varianti, anche ad Atene nella primavera del 1992. A Kalamata, in concomitanza con lo spettacolo, nel foyer della Κεντρική Σκηνή, viene allestita una mostra dal titolo *Eduardo e il suo teatro* che invita il pubblico a una conoscenza più completa del drammaturgo italiano e della sua opera. Molti trafiletti, apparsi su vari quotidiani, pubblicizzano la rappresentazione. Sm. Michalitsianu ne annuncia la messinscena addirittura su *Ἔθνος* del 6 ottobre 1990: «Si tratta di una commedia onirica – scrive la giornalista – in cui, attraverso l'illusione, il protagonista dell'opera rivela la realtà in un cammino verso la conoscenza di se stesso. È una storia sull'amore e sui rapporti amorosi; per mezzo di un mago-catalizzatore dell'opera, i personaggi della *Grande magia* interpretano il grande gioco della vita». Altri annunci si leggono su *Ριζοσπάστης* del 3 gennaio 1991, su *Ἔθνος* del 31 gennaio 1991, su *Ἐλεύθερος Τύπος* del 1° febbraio 1991, ma non c'è un giornale che riporti un buon riassunto dell'opera.

La trama della commedia ruota attorno al protagonista Otto Marvuglia «prestigiatore, illusionista e mago da strapazzo. Durante una rappresentazione dei suoi trucchi, in un posto di villeggiatura, si presta, per pochi soldi, a far sparire Marta, la moglie di Calogero, rinchiudendola in un sarcofago e permettendole così di incontrarsi col suo amante. I due però non si accontentano del fugace incontro e fuggono insieme, lasciandolo nei guai. Il povero Marvuglia non sa come uscire dalla situazione e per rimediare all'accaduto consegna a Calogero una scatola dicendogli che in essa vi è rinchiusa sua moglie, ma potrà aprire la scatola e riavere così Marta solo quando avrà completa fede in lei. Il prestigiatore-mago per

(III) La prima a Napoli al Teatro Mercadante il 12 dicembre 1949. DE FILIPPO, *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari*, I cit., pp. 321-377; BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Roma 1988, pp. 237-257; DI FRANCO, *Eduardo De Filippo cit.*, 164-167.

anni continua a far credere 'la sua magia' a Calogero, cercando addirittura di convincerlo che anche il tempo si è fermato. Finché, dopo quattro anni di assenza, la moglie pentita ritorna dal marito e Marvuglia organizza allora tutta una messa in scena per far riapparire la moglie, come se fosse appena sparita. Ma il marito non vuole aprire la scatola per fare riapparire la moglie. Calogero infatti rifiuta ormai la moglie vera: sceglie di vivere per sempre con la sua illusione, con la sua scatola chiusa che rappresenta la sua fede in quella moglie ideale da lui sognata»⁽¹¹²⁾.

Tò Βήμα del 2 dicembre 1990 offre un semplice annuncio dello spettacolo: «ieri a Kalamata *La grande magia*».

'*Magia*' a Kalamata, intitola il suo articolo G. Vidalis, su 'Ελευθεροτυπία del 4 dicembre 1990. Si augura che il lavoro possa essere visto anche ad Atene, perché il pubblico ateniese possa godere dello spettacolo e perché quanti hanno contribuito alla messinscena trovino un riconoscimento più vasto. «Un'opera – egli commenta – con sfumature pirandelliane, dai molti personaggi, che viene rappresentata per la prima volta nel nostro paese, in provincia, a Kalamata. È una rappresentazione costruita sul binomio della fede e del dubbio, dell'illusione e dell'autoinganno [...]. L'arrivo di un prestigiatore ambulante, i suoi giochi magici, la scomparsa della moglie di un marito incurabilmente geloso, che si costruirà un mondo falso per non venire schiacciato dalla verità, compongono in sintesi la trama dell'opera, che secondo l'autore è 'un gioco' basato su una illusione credibile. Questo gioco, che cambia aspetto come se attraversasse un labirinto di specchi, coinvolgendo il pubblico in molteplici letture, è stato rappresentato con un'atmosfera di mistero e di magia, con scene e costumi di Manolis Pandelidakis armoniosamente adattati all'opera [...] e soprattutto con attori che l'hanno realizzata in modo esemplare».

Dal quotidiano Tò Βήμα del 3 marzo 1991 si apprende che *La grande magia*, in scena sino «alla scorsa settimana» ha lasciato il posto a *L'anitra selvatica* di Ibsen, ma appaiono ancora recensioni di chi ha avuto modo di vedere lo spettacolo. Su 'Ελευθεροτυπία del 31 marzo 1991, sotto il titolo *Se vai a Kalamata vai a teatro* – che mutua l'inizio di una nota canzone – si legge che Eduardo è il terzo grande drammaturgo italiano con Goldoni e Pirandello. «A Kalamata – continua l'anonimo recensore – abbiamo avuto l'occasione di vedere *La grande magia*, firmata da un

⁽¹¹²⁾ Il riassunto dell'opera questa volta è stato tratto da DI FRANCO, *Eduardo De Filippo* cit., p. 165.

attore carismatico e regista nello stesso tempo. Anche quest'opera, come tutte le commedie scritte da De Filippo tra il 1929 e il 1980, è indicativa del suo estro [...]. Le opere di Eduardo sono testi di un'autonomia teatrale completa, nelle quali tuttavia la personalità del loro scrittore aleggia tra le righe, e ciò è naturale, dato che tutte sono state scritte per essere messe in scena e rappresentate dall'autore stesso. *La grande magia* [...] trascende la farsa napoletana e diventa una commedia con pochissimi elementi realistici, commedia basata sull'essere e l'apparire. Direi una variante circense dell'*Illusion* di Corneille, in cui lo scrittore rischia di entrare in spazi simili a quelli di Pirandello, di Ionesco e di Beckett». L'articolista ricorda il giorno della prima, nel 1949, e la rappresentazione del 1985, al Piccolo di Milano, con la regia di Strehler⁽¹¹³⁾. Continua affermando che «la sicurezza dell'illusione, l'illusione della sicurezza è una tematica molto eduardiana: il teatro è come il grande gioco della vita. De Filippo tocca l'uomo napoletano nel suo punto debole, la sua fiducia nella fedeltà coniugale. Con l'aiuto del mago, piccolo truffatore, il demone del dubbio viene intrappolato in una scatola! Si muta in un inganno accomodante. Il gioco della fede si muta in gioco con la fede. Il marito preferisce l'illusione alla moglie, tornata da lui disonorata. L'illusione della vita qui si lega con l'illusione dell'azione teatrale». Per il recensore si rilevano «debolezze degli interpreti principali [...], e la regia di Ghiannis Kakleas non ha colmato le carenze dell'interpretazione, ciò nonostante è riuscita a far rivivere con fantasia, con gaia ironia e con grazia quest'opera di De Filippo [...]. Del tutto assenti le improvvisazioni, elementi costitutivi del teatro di De Filippo, ma la rappresentazione era fedele al testo dello scrittore. Senza mostrarsi indifferente all'identità italiana dell'opera, la regia ha superato in modo intelligente la trappola degli elementi popolari locali e di trito folklore, con il colore napoletano [...]. Bellissime le scene di Pandelidakis».

G. Papaioannu, su *Ἐλεύθερος Τύπος* del 27 novembre 1991, annuncia che lo spettacolo arriverà ad Atene. Dal programma risulta quale giorno della prima ateniese il 1° aprile 1992.

Da un breve trafiletto, apparso su *Ριζοσπάστης*, apprendiamo che dal 26 aprile 1991, e per tutta la stagione estiva, il Δημοτικὸ Περιφερειακὸ Θέατρο Κομοτηνῆς porta in scena *Questi fantasmi!* (Ἄχ! Αὐτὰ τὰ φαν-

(113) BARSOTTI, *Nota storico-critica*, in DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, I cit., p. 319.

τάσματα). Lo spettacolo si avvale ancora di quella prima traduzione di Them. Athanasiadis-Novas, che risale al 1948. La regia e la musica sono di Thòdoros Espiritis, le scene e i costumi di Iulia Stavridu. Pasquale è Christos Moraitis, mentre Raffaele è Alèxandros Tsakiris. Nel programma di sala si legge un passo di Fiorenza Di Franco su Eduardo.

Nel 1991 all'Istituto Italiano di Cultura in Atene viene organizzata una mostra fotografica dal titolo *Eduardo una vita per il teatro*.

Ghiannis Diamandòpulos, dopo *Sabato, domenica e lunedì*, lega il suo nome alla regia di un altro capolavoro eduardiano, *Natale in casa Cupiello*⁽¹¹⁴⁾ (*Τὰ Χριστούγεννα τῶν Κουπιέλλο*), che mette in scena al Θέατρο Ἀποθήκη, dal 1° novembre 1991. A chi gli chiede il perché della messa in scena di un'altra opera del drammaturgo napoletano, Diamandòpulos risponde ricordando Eduardo: «scrivo perché voglio che il mondo diventi migliore» e il regista stesso dichiara che ha voluto cimentarsi con un testo di De Filippo «perché sono certo che leggendo i suoi lavori, possiamo diventare veramente migliori».

Natale in casa Cupiello, opera che Eduardo definisce «parto trigemino con una gravidanza di quattro anni»⁽¹¹⁵⁾, è nata nel 1931 come atto unico che attualmente occupa nell'opera il secondo posto; il secondo atto (attualmente il primo) è stato scritto un anno dopo e due anni più tardi fu aggiunto il terzo atto, ma la stesura definitiva può essere considerata quella del 1957, perché allora l'opera fu sottoposta a una profonda revisione⁽¹¹⁶⁾. «Testo-ponte alla seconda fase della drammaturgia di Eduardo [...], anello di congiunzione tra le due fasi: *Cantata dei giorni pari* e *Cantata dei giorni dispari*»⁽¹¹⁷⁾, *Natale in casa Cupiello* è una novità assoluta per la Grecia. In questa tragi-commedia vi sono scolpite «quelle povere crea-

(114) E. DE FILIPPO, *Natale in casa Cupiello*, in *Teatro*, I, *Cantata dei giorni pari*, a cura di N. DE BLASI e P. QUARENGHI, Milano 2000 (*I Meridiani*), pp. 709-741; 743-861. La prima a Napoli al Teatro Kursaal il 25 dicembre 1931 (atto unico). Per lo sviluppo della commedia in due e tre atti si veda: E. DE FILIPPO, *Primo... secondo (Aspetto il segnale)*, in *Il Dramma*, n. 240, 15 agosto 1936, pp. 26-27, ora anche in *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite* cit., pp. 121-130; si vedano anche BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo* cit., pp. 119-139; DI FRANCO, *Eduardo De Filippo* cit., pp. 49-53.

(115) DE FILIPPO, *Primo... secondo (Aspetto il segnale)*, in *Il Dramma*, n. 240, 15 agosto 1936 cit., pp. 26-27; ora in *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite* cit., p. 125.

(116) Per una più precisa datazione si veda: DE FILIPPO, *Natale in casa Cupiello* in *Teatro*, I, *Cantata dei giorni pari*, a cura di N. DE BLASI e P. QUARENGHI (*I Meridiani*) cit., pp. 709-732, in particolare pp. 724-725, 729.

(117) BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo* cit., p. 119.

ture napoletane ai cui occhi il nostro sole fa risplendere persino le crude miserie della loro triste vita di tutti i giorni. Ed allora, per un bisogno istintivo di liberazione, vivono urtandosi, ferendosi a sangue, giungendo fino all'odio, perché il nostro sole ingigantisce anche la loro puerilità... Ma si adorano... Essi stessi non sanno quanto si adorano...»⁽¹¹⁸⁾.

L'opera è stata messa in scena in molti paesi, non solo europei, ma la rappresentazione ateniese sfugge alle catalogazioni⁽¹¹⁹⁾.

Natale in casa Cupiello è tradotta in greco da Anna Varvaresu, le scene sono di Errica Evangelidu, i costumi di Marò Seirli, le luci di Ennio Guarnieri, la musica di Stamatis Kraunakis. Interpreta Luca Cupiello Stavros Paravas, Concetta Cupiello è Martha Vurtsi, Tommasino Cupiello, detto Nennillo, è Alèxandros Liakòpulos, Pasqualino Cupiello è Tryfonas Paputsis.

La Varvaresu sul libretto di sala traccia un profilo bio-bibliografico di Eduardo De Filippo, ricordandone la collaborazione con Pirandello e la trasposizione in dialetto napoletano del *Berretto a sonagli*⁽¹²⁰⁾. Fa il nome di alcuni grandi attori che hanno interpretato opere eduardiane, come quelli di Laurence Olivier e Joan Plowright. La personalità artistica di De Filippo, scrive la Varvaresu, «ha impresso il suo sigillo nei più grandi e più importanti teatri del mondo».

⁽¹¹⁸⁾ DE FILIPPO, *Primo... secondo (Aspetto il segnale)*, in *Il Dramma*, n. 240, 15 agosto 1936 cit., pp. 26-27, in particolare p. 27; ora, con piccole varianti, in *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite* cit., p. 125.

⁽¹¹⁹⁾ A Mosca nel 1958, a Farnham, in Gran Bretagna nella stagione teatrale 1968-69, nel 1971 a Teebus, Sud Africa, nel 1982 a Greenwich, nel 1983 a Londra nel 1984 a Münster, Germania, a questo punto va inserita la Grecia. Per le rappresentazioni di *Natale in casa Cupiello* all'estero si veda DE FILIPPO, *Natale in casa Cupiello* in *Teatro, I, Cantata dei giorni pari*, a cura di N. DE BLASI e P. QUARENGHI (*I Meridiani*) cit., p. 741.

⁽¹²⁰⁾ La prima del *Berretto a sonagli* di Luigi Pirandello in versione napoletana di Eduardo De Filippo viene data a Napoli al Teatro Fiorentini il 14 febbraio 1936; si veda DE FILIPPO, *Primo... secondo (Aspetto il segnale)*, in *Il Dramma*, n. 240, 15 agosto 1936 cit., p. 27; ora in *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite* cit., p. 125; si vedano anche E. DE FILIPPO, *Il giuoco delle parti (Conversazione immaginaria con Luigi Pirandello)*, Genova 1937, ora in *Scritti autografi di Eduardo*, in *Eduardo De Filippo, Vita e opere 1900-1984*, a cura di I. Q. DE FILIPPO e S. MARTIN, Mostra sulla figura e l'opera di Eduardo De Filippo, Teatro Mercadante 27 settembre – 16 novembre 1986, Milano 1986, pp. 87-88; DI FRANCO, *Eduardo De Filippo* cit., pp. 93-98, in particolare p. 93; A. BARSOTTI, *Introduzione*, in E. DE FILIPPO, *Cantata dei giorni pari*, Torino 1998⁶ (Einaudi Tascabili. Letteratura 572), p. XLIII; QUARENGHI, *Cronologia*, in DE FILIPPO, *Teatro, I, Cantata dei giorni pari* cit., p. CXXIII.

Le recensioni accompagnano lo spettacolo per tutto il periodo della rappresentazione⁽¹²¹⁾.

Eduardo De Filippo, annota Kostas Gheorgusòpulos su *Tà Néa* del 5 novembre 1991, «poeta dei poveri diavoli di Napoli, non fa una critica ai costumi, fa una critica sociale, rivela i vicoli ciechi e le istituzioni della società del suo tempo, lasciando l'insegnamento morale ai preti. Accosta con immenso amore i suoi personaggi e perdona i loro errori, li comprende e li descrive con tenerezza. Nel microcosmo di questi poveri diavoli tutto è piccolo e irrilevante, persino i reati. Rubano cinque lire dai pantaloni dello zio, che a sua volta ha rubato dal cassetto di suo fratello. Vendono gli straccali del padre per bere un caffè. Piccole gioie, sentimenti umili, ma un grande cuore. De Filippo crede nell'uomo, nella sua innata bontà, nei sentimenti umani. Con humour, con una lacrima nascosta, accarezza da lontano i suoi personaggi e descrivendo la loro vita senza uscita fa emergere la 'Santa Miseria'. Nessun personaggio delle opere di De Filippo è cattivo [...]. Le leggi di questa società marginale dei diseredati obbediscono a un canone orale [...] che considera la vita bene primario e la presenza del prossimo indispensabile. Il furto, la bugia, lo spergiuro, l'adulterio, il litigio, il brontolio sono modi di affermare la vita, condizione indispensabile perché la società continui, e infine piena comunicazione, coesistenza e tolleranza... La traduzione della Varvaresu, specialista in questo genere, aveva la fluidità e il ritmo della vita; la regia di Ghiannis Diamandòpulos era caratterizzata da ritmi lenti e toni bassi, come un lamento trascinato. Paravas conosce i meccanismi che portano in modo naturale alla commozione; ha, però, anche un codice interpretativo personale, un ritmo particolare che richiede dagli altri attori un comportamento analogo. Martha Vurtsi ha plasmato, con mezzi parchi e sobri, una figura femminile popolare interiormente ricca, ma oppressa».

Vàios Pangurelis, su *Ἐλεύθερος Τύπος* dell'11 novembre 1991, plaude all'iniziativa dell'allestimento, per la prima volta sulla scena greca, di un'opera «degnata dell'attenzione e dell'approvazione degli amanti del teatro. Un'approvazione che aumenta quando lo spettacolo si muove su livelli buoni, come succede quest'anno al Θέατρο Ἀποθήκη dove viene rappresentata l'opera di Eduardo *Natale in casa Cupiello* [...] da una

(121) Annunci dello spettacolo su *Τηλέραμα* del 12 ottobre 1991, su *Ἡ Αὐγή*, che intitola il trafiletto *Eduardo lo scrittore del cuore*, su *Ἐλεύθερος* e *Tà Néa* del 1° novembre 1991, e poi *Ἀπογευματινή* del 4 novembre 1991. il lungo articolo di Rozita Soku sempre su *Ἀπογευματινή*, 7 dicembre 1991.

compagnia ben equilibrata, guidata da Stavros Paravas e Martha Vurtsi [...]. Nella realtà la produzione teatrale di De Filippo è nel suo insieme un'*ithografia*, ma di una tale emozione e sensibilità, che in certe scene tocca alcuni tra i più alti contenuti della vita, poiché, sotto consuetudini naturalistiche e personaggi che recano il sigillo dello stile locale napoletano, da ultimo emerge in qualche modo l'uomo universale con le sue gioie, le sue piaghe, le sue visioni». Il regista Diamandòpulos, che ha adottato la vivace traduzione di Anna Varvaresu, ha saputo creare uno spettacolo vivo; e «i toni bassi» hanno coinciso «con una certa rilassatezza dei ritmi dello spettacolo». Loda la recitazione spontanea di Paravas e della Vurtsi, parla bene della traduzione e di tutti gli attori; concorda con Gheorgusòpulos per quanto riguarda le scenografie, le ha trovate anche lui anonime, mentre sostiene che i costumi aggiungano colore ai personaggi.

Eleftheria Danu, su *Ἐλεύθερος* del 20 novembre 1991, si augura che il Θέατρο Ἀποθήκη mantenga l'abitudine di allestire opere di De Filippo, anzi sarebbe bene, dice la giornalista, che seguisse le orme del direttore del Piccolo Teatro di Milano, Strehler, il quale per diverse stagioni teatrali ha messo in scena opere di Eduardo. «Tutte le sue opere hanno come tematica la famiglia, lo stretto rapporto dei figli con la madre infelice, il viavai e i litigi dei parenti, che vivono tutti insieme in una casa e cercano di derubarsi a vicenda; tutto fa parte del vissuto dell'autore, sono pezzi della sua vita, per questo le sue opere hanno avuto e continuano ad avere grande risonanza presso il vasto pubblico [...]. L'opera emana umanità, tenerezza, affetto e amarezza, un'amarezza di disperazione e di protesta per i tormenti e la povertà che flagellavano questa affettuosa famiglia popolare... Eduardo, bisogna chiarire, non fa volutamente dell'*ithografia*. Come in tutte le sue opere descrive modi di vivere di una particolare società e, attraverso queste descrizioni emergono spontanei gli elementi *ithografici*, rendendo il suo teatro vivo, un teatro di verità. Il regista, Ghiannis Diamandòpulos, ha cercato di far risaltare questa verità, riuscendoci solo in parte, senza entrare completamente nell'atmosfera napoletana, nel calore napoletano, per evidenziare i fatti nella loro vera dimensione. Chi è vissuto in Italia, soprattutto nell'Italia Meridionale e a Napoli, sa che non ci sono toni bassi; i ritmi di tutte le espressioni umane sono su toni vivaci, tanto più in una casa popolare, dove i nervi di tutti, a causa della povertà, sono continuamente tesi. L'uso delle pause, per dare ai fatti un tono di interiorità, hanno indebolito lo stile dell'opera, ciò nonostante Stavros Paravas, nel ruolo di Luca Cupiello, è stato eccezionale in tutti i suoi momenti [...]. Martha Vurtsi, adatta al

ruolo di Concetta, ha dato vita con precisione e coerenza alla donna popolare introversa [...], che cerca di giustificare gli episodi e le situazioni, e ha creato una madre e una consorte eroica. Alèxandros Liakòpulos ha reso con vivacità un ladruncolo viziato, un fannullone, ma nello stesso tempo un figlio affettuoso, legato ai suoi genitori. La scenografia di Erica Evangelidu non mostrava semplicemente una povera casa, ma sottolineava il suo degrado».

Diò Kanghelari, su *Ἐθνος* del 3 dicembre 1991, loda i colori pastello di casa Cupiello e le luci di Ennio Guarnieri, che creano un'atmosfera singolare.

Perseus Athineos, su *Ἐλεύθερη Ὥρα* del 15 dicembre 1991 e su *Ἡμερήσια* del 17 dicembre, scrive che «il realismo di Eduardo De Filippo è proverbiale. Tutti i suoi drammi sono infiorati dal suo humour napoletano. In quest'opera presenta, con il suo stile personale, brandelli di vita e di comportamenti di una famiglia napoletana piccolo borghese alla vigilia di Natale [...]. Con una tematica semplice il drammaturgo italiano compone la sua storia... muovendo sulla scena con un'abile economia i suoi personaggi, tra i quali quello centrale, il padre. Si tratta di un bonario personaggio-tipo, che subisce i commenti ironici dei familiari, perché ogni anno, seguendo la tradizione, prepara un presepio e cerca, in continuazione, di correggere l'indolenza di suo figlio. Nell'ambiente familiare si muove anche uno zio ozioso, mentre la madre con i suoi principi morali cerca di portare l'equilibrio. Nella famiglia c'è anche una figlia sposata, di idee aperte, innamorata dell'amico di suo fratello, che cerca l'occasione di abbandonare il marito. La contrapposizione dei punti di vista, il contrasto tra le varie età dei personaggi, creano degli scontri con vivaci dialoghi persino nel periodo delle feste. Emergono sofferenze umane che avvelenano le piccole gioie di un'umile famiglia, la quale aspetta con emozione il Natale affinché cambi, sia pure per un giorno, il modo di vivere. In quel giorno tuttavia avverranno molte cose, che capovolgeranno i sogni, abbandonando la casa in balia di una tempesta, per il comportamento della figlia. Lo scrittore illumina con forti fari il dramma umano, caratterizzando con scene appariscenti ogni personaggio, mentre la fine giunge inaspettata, con la morte di colui che stava preparando il presepio [...]. Con quanta verità e sincerità lo scrittore costruisce il percorso della storia, con quanta flessibilità delinea personaggi familiari, che ha conosciuto da molto vicino! Tutti i personaggi sono vivaci, veri, reali. Non è difficile capire la loro psicologia perché ci assomigliano [...] e per questo la storia dei Cupiello diventa anche la nostra storia; il padre può trovarsi tra noi, qui nella platea del teatro, ma anche la madre è l'eterna vittima

tormentata, che in tutta la sua vita paga duramente i momenti difficili, suoi e della famiglia, incapace di reagire [...]. L'opera commuove, dalla prima all'ultima scena. L'interesse cresce scena dopo scena, dialogo dopo dialogo, grazie alla perfetta scrittura e all'intreccio originale. Sono questi elementi che hanno stimolato il regista, Ghiannis Diamandópulos, ad allestire una rappresentazione avvincente, scenicamente perfetta, e dal punto di vista interpretativo umana. Gli attori, ricchi di esperienze, l'hanno aiutato a costruire una creazione scenica in cui l'elemento umano e quello drammatico si incontrano provocando una sconvolgente esplosione di sensibilità. Stavros Paravas riveste uno dei ruoli più umani; fa vivere il padre, con sentimento e sobrietà, dà rilievo con la sua espressione ai continui cambiamenti d'umore, senza trascurare l'elemento tragicomico. Martha Vurtsi, è un'attrice esperta e simpatica, incarna con naturalezza e con toni drammatici la madre Concetta [...]. Al successo dell'opera contribuiscono giovani scrupolosi artisti [...]. La traduzione di Anna Varvaresu è ineccepibile».

Spyros Paghiatakis, su *'H Kathimerini* del 22 dicembre 1991, avverte i lettori che l'opera non termina con un *happy end*, perché Luca, malato, prima di morire, benedicendo la figlia e l'amante, credendolo suo genero, benedice quell'unione di fatto che è stata la scintilla della sua malattia. «La commedia-dramma» di Eduardo «è una storia senza inizio e senza fine. È come la vita». Lo scrittore napoletano ha saputo descrivere in ogni particolare la quotidianità che vivono gli spettatori della sua epoca. «Ciò che resta – conclude il critico – è la descrizione dei 'vecchi, buoni tempi' dell'innocenza e della semplicità, e alcuni personaggi colti nella loro psicologia in modo eccellente; personaggi sempre attuali e validi».

La commedia *Gli esami non finiscono mai*⁽¹²²⁾ (*Oí éxetáσεις δέν τελειώνουν ποτέ*), «l'ultimo capitolo del romanzo teatrale di Eduar-

⁽¹²²⁾ Presentata in anteprima al Teatro La Pergola di Firenze il 19 dicembre 1973, dove rimane sino al 6 gennaio 1974. A Roma viene messa in scena al Teatro Eliseo, dal 10 gennaio fino al 2 marzo 1974, ma Eduardo dovrà sospendere le rappresentazioni perché malato; dopo un intervento chirurgico gli viene applicato un pace-maker. Il 24 marzo riprende le recite sino al 21 aprile 1974, data di chiusura della stagione. Il pubblico, che cerca di contenere gli applausi, anche se non sempre vi riesce, per non procurargli un'emozione forte, è di fronte a un grande Eduardo, che affronta magistralmente *Gli esami non finiscono mai*. Per la bibliografia si vedano: E. DE FILIPPO, *Gli esami non finiscono mai*, in *Cantata dei giorni dispari*, III, a cura di A. BARSOTTI, Torino 1995⁶ (Einaudi Tascabili. Letteratura 322), pp. 503-598; BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo* cit., pp. 491-500; DI FRANCO, *Eduardo De Filippo* cit., pp. 234-240.

do»⁽¹²³⁾, viene rappresentata per la prima volta in Grecia nella stagione teatrale 1991-1992, a Salonico, al Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος; giorno della prima è il 7 febbraio 1992. La realizzazione teatrale di questa commedia richiede una compagnia numerosa e forse per questo motivo, come si ipotizza su *Ἔθνος* del 7 febbraio 1992, non è stata messa in scena prima.

L'opera, che debutta in Italia il 19 dicembre 1973⁽¹²⁴⁾, era stata concepita da Eduardo molti anni prima e del protagonista, Guglielmo Speranza, Eduardo aveva già parlato a Raul Radice, in una intervista che risale al 1953, con queste parole: «La commedia in diciotto quadri narra la vita di un ragazzo dal momento in cui festeggia il conseguimento della propria laurea, fino alla morte che lo coglierà molti anni dopo. Tutta la sua vicenda è un esame: prima da parte dei futuri suoceri, poi della moglie, degli amici di casa, dei figli, dei conoscenti (c'è anche 'un esame del cornuto'), infine del medico e del prete... È un esame finale? No, perché il sacerdote rammenta al morituro quale altro rendiconto lo aspetta nell'al di là»⁽¹²⁵⁾.

Il testo della commedia, che consta di un prologo e tre atti, è stato pubblicato nella «Collezione di teatro» Einaudi nel 1973 e nel 1979 è stato inserito nel terzo volume Einaudi della *Cantata dei giorni dispari*⁽¹²⁶⁾. Guglielmo Speranza si presenta davanti al pubblico indossando «un qualsiasi vestito da mattina» e recando nella mano sinistra tre barbe finte: nera per la giovinezza, grigia per la maturità e bianca per la vecchiaia, barbe che scandiranno i passaggi di tempo del protagonista nel corso dell'opera; sin dal prologo l'attore-personaggio Guglielmo Speranza coinvolgerà il pubblico nella sua storia, tanto che lo spettatore in quest'opera diventa il «personaggio in più»⁽¹²⁷⁾. Guglielmo Speranza nel presentarsi dice che per il suo autore «l'eroe di questa commedia non è un 'tipo', bensì il prototipo di noi tutti, un eroe la cui esistenza è caratterizzata dagli aspetti positivi e negativi della nostra stessa esistenza, e

⁽¹²³⁾ BARSOTTI, *Nota storico-critica*, in DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, III cit., p. 505.

⁽¹²⁴⁾ Si veda la n. 122.

⁽¹²⁵⁾ R. RADICE, *Perché Eduardo non recita da un anno*, in *L'Europeo*, 22 gennaio 1953.

⁽¹²⁶⁾ BARSOTTI, *Nota storico-critica*, in DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, III cit., pp. 515-519.

⁽¹²⁷⁾ *Ibidem*, p. 506.

perciò sarebbe impossibile trovare un vestito che rispecchiasse la sua complessa personalità' [...]. 'Un simbolo si riconosce per ciò che pensa e dice, e non per il vestito che indossa'. E poiché l'autore ha voluto risparmiarvi il personaggio 'comodino', cioè la spalla, ogni tanto nel corso dell'azione, io verrò qui a fare una chiacchierata con voi, perché possiate apprendere dalla bocca stessa di Guglielmo Speranza il suo pensiero intimo sui fatti accaduti e le previsioni su quelli che dovranno accadere. In altri termini, la sua spalla sarete voi»⁽¹²⁸⁾.

Per la rappresentazione greca cura la traduzione Spyros Nikolettos, la regia Vasilis Anastasiu, le scene e i costumi Filippas Papagheorghiu, la musica Ghiorgos Buntubis, Guglielmo Speranza è Kostas Santas, Gigliola è Afroditi Ioannidu; la «cantante di strada», che con le sue canzoni scandisce il passaggio del tempo, è Lena Savvidu, Furio La Spina, «l'ipocrita amico», è Ghiorgos Dumuzis.

Il programma di sala include diversi trafiletti su Eduardo, non tutti firmati. La biografia questa volta non si sofferma sui famosi fratelli, Tina e Peppino, ma parla delle donne che Eduardo ha sposato⁽¹²⁹⁾. La nota biografica conclude con enfasi: «Università di tutto il mondo hanno insignito [Eduardo] della laurea [...]. La tradizione dei De Filippo continua sino ad oggi per opera del figlio Luca De Filippo, attore e regista. I De Filippo regnano e regneranno sotto le luci del teatro italiano».

Il regista, Vasilis Anastasiu, scrive sul programma di sala che le opere di Eduardo rappresentano la realtà della vita quotidiana, vista attraverso l'occhio di un uomo di teatro che ha avuto il privilegio di rappresentare la vita. «In quest'opera – si legge in un altro trafiletto contenuto nel programma di sala – un susseguirsi di accuse, di passioni che non trovano sbocco, di persone che non sono mai state tenere tra di loro tradiscono tuttavia l'ansia per un mondo migliore [...]. Lo scrittore vuole sottolineare la decadenza dei valori [...]. Egli constata che gli uomini, anziché amarsi, preferiscono dilaniarsi. A torto o a ragione. Preferiscono storpiare i sentimenti, contraffare i valori, a causa di accuse e di interessi meschini. Fra tutto ciò emerge l'ottimismo di una natura rivoluzio-

⁽¹²⁸⁾ DE FILIPPO, *Gli esami non finiscono mai*, in DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, III cit., p. 523.

⁽¹²⁹⁾ Parla di Dorothy Pennington, sposata a Roma il 10 dicembre 1928, nella chiesa evangelica di via Nazionale e dalla quale si è separato per unirsi nel 1948 all'attrice Thea Prandi, madre dei suoi figli Luca e Luisella. Parla di Isabella Quarantotti che sposa nel 1963, a tre anni dalla morte della seconda moglie, e che gli resterà accanto per il resto della vita.

naria, quello di Eduardo, fermamente convinto che la vita debba essere vissuta, debba avere dei punti fermi, come la nostra fine naturale, la morte». Chiude il libretto di sala un lungo passo di Eduardo⁽¹³⁰⁾.

«Da decenni – diceva e ripeteva – voglio scrivere un'opera che riunisca le immagini rappresentative della vita di un uomo, dal momento in cui viene a contatto con la società fino al momento della sua fine naturale, la morte». Parallelamente parlando del teatro e del suo lavoro diceva: «Se un'idea non ha un significato e utilità sociale non mi interessa affatto lavorarci sopra», e completava: «dopo tanti anni posso assicurare che le mie idee nascono prima nel mio cuore e dopo nella mia mente»⁽¹³¹⁾.

La critica apparsa su *Ἐξόρμηση* del 9 febbraio 1992 ripete in gran parte quanto si legge nel programma di sala; anche quella apparsa su *Θεσσαλονίκη*, del 18 febbraio 1992, a firma Irò Vakalopulu, riporta, perlopiù, concetti già letti altrove. La Vakalopulu fin dal titolo è critica nei confronti della messinscena: *Senza la ricetta napoletana, Gli esami non finiscono mai*. L'opera, scrive il critico greco, è considerata il «canto del cigno del geniale uomo di teatro italiano che durante la sua lunga carriera ha riunito in sé l'autore, l'attore e il regista. Di conseguenza lo stile che ha imposto alle rappresentazioni delle sue opere è naturale che rechi la particolarità personalissima della sua drammaturgia. Le sue opere, private della descrizione dei costumi napoletani, perdono una parte considerevole del loro clima vitale e della loro spontanea espressione. Questa perdita risulta chiara persino nelle trasposizioni cinematografiche e di solito viene superata dal rafforzamento di altri elementi della sua drammaturgia. Negli *Esami non finiscono mai* esistono due elementi caratteristici dei classici di questo genere, che accompagnano quasi tutti gli ultimi 'esperimenti' dei grandi demiurghi: una visione globale e personale della vita, con un valore profondamente sociale e filosofico, e un modo di fare arte ripetitivo, con un certo virtuosismo. Basata su queste possibilità creatrici quest'opera di De Filippo racconta, attraverso il susseguirsi di scene veloci, con un codice narrativo scorrevole, tutta la vita di un uomo. Il suo Guglielmo Speranza, che incarna l'autore stesso, mostra al pubblico la verità della sua vita, dal momento in cui entra a far parte della società della sua epoca fino alla morte, la sua fuga dalle

⁽¹³⁰⁾ In traduzione greca vengono riportati anche brevi testi di ammirazione per Eduardo espressi da Sofia Loren, Orson Welles, Giorgio Strehler, Federico Fellini, Sandro Pertini, Dario Fo.

⁽¹³¹⁾ Riportate in traduzione dal greco; per l'originale si veda *supra* p. 237.

soffocanti cose terrene. De Filippo traccia quadri pantomimici con intense caricature di uomini, che interpretano mentalità, sentimenti, conflitti e fatti, secondo i codici della Commedia dell'Arte e la farsa popolare napoletana. La farsa comico-tragica della vita fa il suo gioco anche per Guglielmo Speranza, lo intrappola, lo disorienta e lo consegna vecchio alla morte, con la tardiva consapevolezza dei suoi errori. La fantasia e il temperamento dello scrittore tramutano comuni passioni umane, semplici convenzionalità quotidiane in un teatro spontaneo, succoso e travolgente». Secondo la Vakalopulu, nella rappresentazione proposta dal Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος le convenzionalità esteriori del teatro di De Filippo non hanno potuto acquistare un volto e le interpretazioni individuali hanno teso troppo verso la pantomima, creando una modalità espressiva incoerente, minando qualsiasi punto di vista scenico. In sintesi «la bellezza dell'opera, che è nella sua comicità, non è emersa, è diventata imitazione e allusione del comico»; e spesso i bravi attori «non si sono amalgamati in uno stile unitario, coerente, perché lo stile di De Filippo trovasse il tono che meritava». Per il critico la traduzione di Spyros Nikolettatos è «arida», mentre definisce funzionale e piacevole la musica di Ghiorgos Bunduvis. «Impressionante sino alla provocazione il massiccio realismo con note surrealistiche della scenografia che ha eseguito con estro creativo Filippos Papagheorghiu».

Le recensioni commentano poco il testo, anche se la Vakalopulu quando scrive che «Guglielmo Speranza incarna l'autore stesso» non va troppo lontano dal dire che «è una delle tante 'maschere' che l'autore-attore indossa»⁽¹³²⁾.

Com'era stato auspicato *La grande magia*, dopo quasi due anni dall'allestimento di Kalamata, viene messa in scena ad Atene, al teatro Τεχνόπολις, già sede di un'antica industria di ghiaccio, sulla via Patission, e allestita dall'Ομάδα Θέαμα. Giorno della prima, da quanto si legge sul programma di sala, è il 1° aprile 1992; l'opera, con vari intervalli, ha tenuto il cartellone sino a dicembre del 1992. La regia è di nuovo quella di Ghiannis Kakleas, le scene e i costumi sono di Manolis Pandelidakis, la traduzione è naturalmente quella di Anna Varvaresu, cambiano i nomi di alcuni attori, ma l'allestimento è completamente diverso da quello di Kalamata; ad Atene il regista presenta una sua lettura originalissima. Il libretto di sala è ben curato; oltre alle notizie sulla vita e sull'opera dello

⁽¹³²⁾ BARSOTTI, *Nota storico-critica*, in DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, III cit., p. 506. Sul personaggio eduardiano si veda quanto dice F. ANGELINI, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Bari 1992, p. 144.

scrittore italiano, offre, in traduzione greca, diversi passi di interviste rilasciate da De Filippo. Ecco cosa dice Eduardo parlando della *Grande magia*: «Ho voluto dire che la vita è un gioco, e questo gioco ha bisogno di essere sorretto dall'illusione, la quale a sua volta deve essere alimentata dalla fede. Ed ho voluto dire che ogni destino è legato al filo di altri destini, in un gioco eterno: un gran gioco del quale non ci è dato scorgere se non particolari irrilevanti»⁽¹³³⁾.

L'annuncio apparso su *Ἐλεύθερος Τύπος* del 27 novembre 1991 avverte che «l'opera fantasmagorica di De Filippo sarà messa in scena sotto una nuova forma rispetto a quella rappresentata nell'inverno scorso. Il regista Kakleas del Δημοτικὸ Περιφερειακὸ Θέατρο Καλαμάτας si muoverà comunque in tre mondi: il mondo della decadenza, dell'illusione e della follia».

Un anonimo trafiletto apparso su *Τὸ Βῆμα* del 5 aprile 1992, riferisce che a Kalamata, il regista, Ghiannis Kakleas, aveva allestito uno spettacolo «diverso e chiaramente più 'classico' rispetto all'audace rappresentazione con cui si presenta ora, nello spazio di Τεχνοχώρος, dell'ex industria Fix». *La grande Magia* è, per Kakleas, «un'opera che offre elementi attraenti per uno spettacolo sperimentale».

Il quotidiano *Τὰ Νέα* del 14 aprile 1992 informa che l'Ὁμάδα Θέαμα presenta al Τεχνοχώρος *La grande magia*: «Una straziante immersione nella follia, una follia liberatrice che porta all'autocoscienza [...]; nell'opera sono stati rintracciati quegli elementi che hanno costituito una rappresentazione 'di teatro globale', in equilibrio tra l'elemento onirico e la cruda realtà, tra dramma e commedia».

Kostas Gheorgusòpulos, che recensisce lo spettacolo per il giornale *Τὰ Νέα* del 28 aprile 1992⁽¹³⁴⁾, non usa mezzi termini e dice: «Temo che l'Ὁμάδα Θέαμα, sotto la guida di Ghiannis Kakleas, stia attraversando la 'selva più oscura' del suo cammino teatrale. Diversamente dall'estate scorsa, a Kalamata, il regista ha ora imboccato, nel suo spazio di ricerca privato con il suo gruppo, una via senza uscita [...]. Le difficoltà sono iniziate chiaramente da quando ha voluto fare una nuova lettura delle opere; ora il gruppo ha seguito un'interpretazione aggressiva, violenta e istantanea, una interpretazione che ho definito rock. Nucleo di una tale teatralità è l'elemento istantaneo, il sorprendente, la trovata, il fanta-

⁽¹³³⁾ E. DE FILIPPO, *Confessione di un figlio del mezzo secolo*, in *Il Dramma*, n. 105, 15 marzo 1950, p. 8.

⁽¹³⁴⁾ Ora anche in *Παγκόσμιο Θέατρο 3: Ἀπὸ τὸν Μίλλερ στὸν Μύλλερ* cit., pp. 245-247.

smagorico [...]. L'Ομάδα Θέαμα ha servito la tecnica del *comic*, del videoclip, della scheggia pubblicitaria, ma anche della più duratura, eretica immagine del burlesco; è diventata un luogo fecondo di problematiche per un teatro neo-espressionista. Il risultato non è stato buono, come ho già scritto l'estate scorsa per Shakespeare, né ora per Eduardo De Filippo e per il suo capolavoro, *La grande magia*. Kakleas ha seguito anche qui la sua tattica fissa (che ormai è diventata una noiosa maniera), dell'adattamento teatrale; trasforma il testo in scenario [...], in una rapida successione di immagini. Il teatro, almeno come lo concepisce De Filippo (che non è stato un rivoluzionario della forma – al contrario è stato un poeta geniale della continuità della tradizione), il teatro, come ho detto, è un'imitazione di azioni, una rappresentazione della vita dell'uomo, non è esibizionismo, non deve fare impressione con l'immagine, né essere una ritmica accumulazione di immagini. *La grande magia* è un'opera che parte dalla grande tradizione popolare del grottesco italiano, portata in auge dal padre di Eduardo, Scarpetta, e procede con una elaborazione drammaturgica del ruolo centrale, di tecnica molieriana, prendendo in prestito la 'sofistica' pirandelliana, per sostenere l'etica della scrittura. Ciononostante De Filippo supera questi suoi debiti e decolla, per approdare, con una disposizione profondamente satirica e ironica, a una posizione filosofica originale sottesa a tutta la sua opera, che lo rende affascinante, interessante. Si tratta di un'originale incorporazione nella drammaturgia del filosofico solipsismo, come è stato espresso da George Berkeley. Secondo la teoria dell'idealismo soggettivo, Eduardo sostiene che la realtà non esiste se non come coscienza del soggetto. Il solipsismo è una concezione del mondo egocentrica, dal momento che l'esistenza, la realtà è ciò che il soggetto pensante capisce. Questa teoria empirica, in una schematizzazione semplicistica, identifica la realtà con i sensi e i sensi con la comprensione. L'unica possibilità per il solipsista è la fede, cioè la fiducia nella sua coscienza. De Filippo divulga fino a esemplificare questa concezione e vi ricama un arabesco teatrale. Il mago dell'opera crea illusioni, le sue vittime vivono nell'inganno di se stessi e alla fine il personaggio centrale vive l'autoinganno come realtà e si trasforma in un apostolo delle illusioni. L'opera del poeta italiano ha due poli, uno antropologico e l'altro teatrale. Nel primo va studiato il ruolo delle illusioni nella nostra vita e nel secondo si esamina la teatralità come illusione per eccellenza. Ciò che alla fine rimane è l'eroe dell'opera, un uomo tragico, infelice quando si trova nel campo della realtà degli altri, cioè nella 'Verità', e felice quando crea la propria realtà, in cui gli altri sono proiezioni del suo io, sue creature, e suoi desideri

materializzati. In fondo l'opera è una riflessione sulla creazione e da questo punto di vista è 'l'arte del teatro', come la vedeva Eduardo. Sfortunatamente lo spettacolo di Kakleas è un'allegoria chiassosa, incostante, senza senso, con una carica barocca, con intromissioni di riflessioni estranee (si sentono, come commenti, poesie di Lautréamont, di Artaud), con assi spostati e con un abuso di movimenti. Tralascio i difetti degli attori. Oltre allo scrupoloso Bostantzoglu [nel ruolo di Calogero Di Spelta] e alla sobria Pefani [nel ruolo di Marta Di Spelta] [...], il resto degli attori ha una dizione difettosa, e gridano. Non posso accettare che la crisi isterica sia una nuova arte interpretativa. E se accetto che siano arte interpretativa i movimenti che fanno i cantanti rock sul palcoscenico, questa non è l'interpretazione che richiede De Filippo, che discende dalla Commedia dell'Arte, da Gozzi, da Goldoni e dagli italiani di Parigi. Le scenografie di Pandelidakis sono degne di ammirazione [...], ma tendono a diventare luogo comune, tanto che Kakleas avrebbe potuto mettere in scena Aristofane, Shakespeare e Arkàs⁽¹³⁵⁾. Platon Andritsakis compone sempre con gusto i suoi accompagnamenti musicali, trovando il modo di servire il regista, ma anche di lavorare indipendentemente».

Iraklis Logothetis, su *'Αθηνόραμα* del 1° maggio 1992, è meno severo rispetto a Gheorgusòpulos, ma anche la sua è una critica negativa nei confronti della regia. «Una rappresentazione di magia – introduce Logothetis – sta per essere realizzata nell'albergo Metropole. Uno strano albergo davvero, qualcosa tra l'acquedotto romano, un bordello per bene dell'epoca vittoriana e un tempio pagano della prima rivoluzione industriale. I loro inquilini sono ancora più strani. Signore indiscrete e sarcastiche, con il loro temperamento, inchiodate su una poltrona, i mobili come ragni acrobatici, camerieri che parlano di letteratura, coppie viziose, donne infedeli e mariti gelosi fino alla malattia. Forse, l'unico elemento della rappresentazione del Τεχνοχῶρος che può essere attribuito direttamente a Eduardo De Filippo è il testo che ha tradotto in un linguaggio vigoroso Anna Varvaresu. Il resto si evolve sotto specchi miracolosi e deformanti, di quelli che usa collocare Ghiannis Kakleas infrangendo la violenta luce dell'incubo e della speranza. Il parossismo della violenza sessuale e i monologhi poetici [...], gli episodi intercalati della follia trionfante e le esplosioni di un panico afasico, l'intero arco voltaico dell'esplosiva desolazione e dell'ilare sospetto, che inonda le nostre giornate, lo vedrete intatto in questa serata di 'grande magia'. Il di-

(135) Personaggio dei fumetti greci.

scorso illusorio di De Filippo qui costituisce un fondamentale capovolgimento del mito greco del vaso di Pandora; il vaso in cui, come sostiene il mago, è rinchiusa la moglie del geloso, patologico marito – in realtà se n'è andata con il suo amante – rimane chiuso per quattro interi anni: gli anni della desolazione e del dubbio, gli anni dello strano gioco della follia. Ma quando la moglie pentita torna, il marito preferisce la sua immagine illusoria rinchiusa dentro la scatola del mago illusionista. Aspetta la continuazione del gioco, invece di quella fine che implorava da tanti anni. Ghiannis Kakleas ha costruito l'intero spettacolo come il grido di un ubriaco, ha affilato le punte dell'ironia e ha smorzato i toni melodrammatici, muovendo nella sconfinata fantasmagoria che gli ha assicurato la creazione scenografica di Manolis Pandelidakis, ha sviluppato la trama presentando tutti i risvolti della pazzia e del concitato comportamento del personaggio, incarnato magistralmente da Ghiannis Bostantzoglu [...]; Lefteris Pavlòpulos ha coperto l'enorme spazio scenico con effetti di luce di alta estetica. L'insieme degli attori ha lavorato molto per rendere *La grande magia*, si è mosso con dinamicità, con estrema consapevolezza sia dello spazio sia dello spettacolo».

M. Theodosopulu, sulla rivista 'Avrí del 1° maggio 1992, così commenta: «Nelle opere di De Filippo gli uomini giocano con delle maschere, ogni maschera viene plasmata da tutte le altre e a sua volta contribuisce alla riproduzione delle successive [...]. L'autore diventa più allusivo e simbolico, cercando di dar forma alle sue ansie esistenziali, che trovano probabilmente la loro più completa espressione nella *Grande magia*. La contestazione della realtà e il rifugio in situazioni fantastiche si presentano come strumenti di difesa e di salvezza di fronte al dispiacere provocato da stimoli esterni. Nell'opera si trova un diffuso bergsonismo, che nell'ultimo atto acquista una potente dose di fenomenologia e probabili influenze pirandelliane. Lo scrittore gioca con l'ambivalenza delle parole: il terzo occhio, l'occhio del pensiero, che richiama in continuazione il mago girovago⁽¹³⁶⁾, fa un indiretto riferimento all'intuizione bergsoniana, espressione superiore dell'istinto, mentre la convenzionalità del tempo, misurato dagli orologi, porta alla concezione intuitiva della durata, un'unità poco chiara del tempo del subconscio. Solo gli attori e i maghi dispongono di intuito. Il protagonista – all'inizio vittima del mago – cerca nel gioco della vita, o meglio nel riflessivo gioco

(136) «Il buio potremmo distruggerlo noi con il terzo occhio, se riuscissimo a possederlo tutti. Con il terzo occhio: l'occhio senza finestra, l'occhio del pensiero, il solo che io possegga [...]»: DE FILIPPO, *Cantata dei giorni dispari*, I cit., p. 331.

dell'intelletto, un fenomenologico, probabilmente, un inconsistente mondo di riproduzione. L'opera di De Filippo non è una costruzione cerebrale, al contrario tutto viene trasformato, in maniera magica, in immagini ed emozioni. L'illusione va verso la pazzia, l'ultima situazione, che il protagonista quasi sceglie come sentimentalmente più sicura, dal momento che si trasforma in mago del proprio destino. Nella *Grande magia* c'è l'illusione e il sovrannaturale, poiché tutto si svolge durante lo spettacolo di un mago, però come estensione di una realtà concreta e sempre visibile nell'opera di De Filippo. Questa pazza proiezione sembra aver coinvolto gradualmente il regista Kakleas; l'ha entusiasmato questo spettacolo nello spettacolo, in cui domina il meraviglioso, in combinazione con le possibilità che offre lo spazio della vecchia industria del ghiaccio. Scheletri di macchine, ruote e tubature hanno stimolato la feconda fantasia di Pandelidakis, che ha creato uno spazio suggestivo, ideale per prestigiatori e invocazioni di forze mistiche. La compagnia, con costumi appariscenti dello stesso Pandelidakis, crea numeri sensuali; un turbinio di corpi ben formati che si intrecciano creando, con la musica forte di Platon Andritsakis, un'atmosfera di parossismo dionisiaco. La rappresentazione quasi nasconde la commedia drammatica di De Filippo; persino le scene secondarie, come l'interrogatorio del mago da parte del poliziotto, sono eccessive, e obbediscono piuttosto alla linea della regia. Il testo nella traduzione di Anna Varvaresu, tragico, ma anche disseminato di scene comiche – quando viene lasciato funzionare senza orpelli aggiunti – affascina con il frequentemente sovversivo schermo degli uomini. Sono stati aggiunti tre testi poetici di Lautréamont, di Artaud e di Dimitriadis. Eppure il discorso dello scrittore napoletano non viene meno in poesia e non ha bisogno di simbolismi aggiuntivi. Il marito cornuto e il piccolo delinquente illusionista si scontrano e nella dolorosa presa di coscienza si scambiano i ruoli. Ghiannis Bostantzoglu trasforma con un'attenzione drammatica la freddezza del marito aristocratico nel finale delirio psicotico, antepoendo la passione del corpo. Piuttosto sotto tono il mago di Kostas Baras; nonostante gli effetti registici non riesce a decollare nel primo atto, ma è più a suo agio nelle dimensioni umane che impone la fine dell'opera. Il resto della compagnia ha seguito la linea della regia con vivace fedeltà [...]. Ghiannis Kakleas ha visto nella *Grande magia* un'opera appropriata ai suoi ritmi personali e alle sue inquietudini».

Ritorna *Filumena* e nei teatri della Grecia, per diverse stagioni, c'è quasi una gara nel curarne gli allestimenti.

Nel 1992 l'opera eduardiana viene messa in scena dal Μεσσηνιακό

Ἑρασιτεχνικὸ Θέατρο, a Kalamata, data della prima il 24 gennaio 1992. Delle diverse traduzioni, ormai a disposizione, viene scelta, non sappiamo con quali varianti, quella curata da Rita Bumi Pappà per la prima messinscena di *Filumena Marturano* del 1948. La regia dello spettacolo è a cura di Kostas Bakas, le scene e i costumi sono di Kleopatra Inka, la musica è di Michalis Messinis. Veste i panni di Domenico Soriano Dimitris Kavvadias, Filumena è Vula Kalamudaku. Della rappresentazione abbiamo solo il libretto di sala.

Nel 1993 a mettere in scena *Filumena Marturano*, al Θέατρο Ζωγράφου di Arta, è l'associazione culturale «Ο Μακρυγιάννης», intestata all'omonimo grande eroe della rivoluzione greca. La rappresentazione viene affettuosamente dedicata alla memoria di Elli Lambeti, indimenticabile interprete di Filumena, nella stagione teatrale 1978-1979; lo spettacolo ebbe allora oltre trecento repliche⁽¹⁷⁾. Nell'allestimento del Θέατρο Ζωγράφου Filumena è Efi Naka, il ruolo di Domenico Soriano è affidato a Ghiannis Ikonomu, la traduzione è di Rita Bumi Pappà. Per quanto riguarda la documentazione dello spettacolo abbiamo il libretto teatrale e un trafiletto di Kostas Gheorgusòpulos, apparso su *Tà Néa* del 13 settembre 1993. «È stata una rappresentazione allestita bene, seria, attenta e rispettosa del testo. Grigoris Vafiàs, bravo attore ed eccellente maestro, ha saputo guidare con metodo e con amore gli entusiasti dilettanti e ha cercato di 'tirare fuori' il loro vero talento [...]. La presenza di Tasos Zografu nella scenografia è stata un'altra garanzia».

È sempre la provincia a mettere in scena *Filumena Marturano*, ma questa volta la commedia non viene allestita da una compagnia di dilettanti, bensì dal Δημοτικὸ Θέατρο Βόλου, uno dei più importanti teatri della Grecia. La prima si tiene dunque a Volos il 17 marzo 1994 e sarà in cartellone sino all'8 maggio 1994, in seguito viene portata in *tour-née* ad Atene e a Salonicco: ad Atene al Θέατρο Πόρτα dal 13 al 17 maggio 1994, e a Salonicco al Βασιλικὸ Θέατρο Μελίνα Μερκούρη dal 20 al 29 maggio 1994.

Il libretto di sala riporta, tra l'altro, un elenco di rappresentazioni eduardiane nel mondo. Per l'allestimento greco si sceglie la traduzione dello scrittore Kostas Tachtsis; la regia e la musica sono di Vasilis Nikolaidis; le scene e i costumi sono di Ghiorgos Patsas. Lidia Koniordu in-

(17) PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., pp. 273-275, in particolare p. 275.

interpreta Filumena, Nikiforos Naneris è Domenico Soriano. Mancano interventi critici.

In Grecia, nella stagione teatrale 1996-1997, si ricordano i cinquant'anni dalla prima rappresentazione di *Filumena Marturano*⁽¹³⁸⁾ con due allestimenti diversi dell'opera di Eduardo. Su *Ἀπογευματινή* dell'8 dicembre 1996 si legge «*Filumena* ad Atene e a Rodi».

La *Filumena* ateniese viene proposta al teatro Διονύσια, nella traduzione di Kostas Tachtsis⁽¹³⁹⁾. La regia è di Ghiannis Margaritis, aiuto-regista è Alekos Kalliòpulos; la scenografia e i costumi sono di Ghiorgos Ziakas; la musica è opera di Nikos Kypurgòs. Smarula Ghiuli interpreta il difficile ruolo di Filumena, Andonis Theodorakòpulos quello di Domenico Soriano.

Il libretto di sala, ricco di informazioni, riporta oltre a tante recensioni italiane e straniere, anche passi di Eduardo, e persino le parole da lui scritte a Titina De Filippo, la sera dopo la prima di *Filumena* all'Odeon di Milano: «un abbraccio alla prima di tutte le Filumene»⁽¹⁴⁰⁾.

Agli ampi annunci apparsi sulla stampa non hanno fatto seguito altrettanto ricche recensioni, per uno spettacolo che al giudizio del pubblico ha avuto una delle più grandi interpreti di Filumena: Smarula Ghiuli.

Anna Sambatakaki, su *Δημοκρατικός Λόγος* del 17 ottobre 1996, intitola il suo articolo *Con la Filumena di De Filippo viaggio a Napoli* e riporta passi dell'intervista rilasciata dal regista: «Un'opera 'mito', non solo per il repertorio italiano, ma anche per l'europeo, l'universale. Un'opera che ha conosciuto diverse centinaia di rappresentazioni in tutto il mondo. Un lavoro crudo, tenero, appassionato, luminoso. Pieno di humour, poesia e forza drammatica»⁽¹⁴¹⁾.

La «*Filumena*» della passione è invece il titolo del trafiletto apparso su *Ἐλευθεροτυπία* del 18 ottobre 1996; l'articolista ricorda la versione cinematografica dell'opera eduardiana, diretta da Vittorio De Sica, con il

⁽¹³⁸⁾ La prima a Napoli, al teatro Politeama, il 7 novembre 1946.

⁽¹³⁹⁾ *Filumena Marturano* è stata tradotta in greco da nomi illustri, quali quello di Rita Bumi Pappà, Marios Ploritis, Pelos Katselis; la traduzione dello scrittore Kostas Tachtsis era già stata utilizzata per gli spettacoli della Lambeti e della Vughiuklaki.

⁽¹⁴⁰⁾ Su Titina De Filippo si veda: A. CARLONI, *Titina De Filippo. Vita di una donna di Teatro*, Milano 1984, p. 130.

⁽¹⁴¹⁾ Lo stesso passo si legge in *Πιζοσπάστης* del 18 ottobre 1996.

titolo *Matrimonio all'italiana* ⁽¹⁴²⁾, con Sofia Loren e Marcello Mastroianni come protagonisti ⁽¹⁴³⁾. Gli artisti greci hanno cercato di avvicinarsi al mondo dell'autore non solo nel discorso, ma anche nel gesto che il discorso detta, «seguendo le orme del gioco teatrale di *Filumena*, che affonda le sue radici nella tradizione del teatro popolare italiano».

Nestoras Matsas ha dato prova più volte di quanto ami il teatro di Eduardo e in modo particolare *Filumena*; su *Ἑστία* del 14 novembre 1996 ricorda le interpreti greche, che ha avuto modo di vedere nel ruolo di *Filumena*.

Eleftheria Danu, su *Ἑλεύθερος* del 29 novembre 1996, riporta la trama della commedia. Per il critico Smarula Ghiuli ha assunto il ruolo della donna che fa la sua rivoluzione con l'unica forza che ha a disposizione: «l'affetto per i figli e per l'uomo che le sta vicino» e lo ha reso «con tutti gli alti e bassi passionali della donna mediterranea [...]: a volte piena di tenerezza, commozione e dolore, altre volte feroce, difende il suo diritto con grida, tenacia e astuzia [...]; in altre parole ha reso la *Filumena* in tutte le sue angolazioni». Andonis Theodorakòpulos, nel ruolo di Domenico Soriano, «ci ha mostrato un uomo apparentemente indifferente alla donna che per anni gli vive accanto, ma nel momento in cui potrebbe adirarsi veramente contro di lei, si commuove, trasformandosi in un padre bonario e in un marito innamorato. Tutti questi sentimenti sono stati espressi con spontaneità e verità dall'interpretazione di Theodorakòpulos». Per il critico né il regista né lo scenografo hanno reso la particolare atmosfera dell'opera, mentre la recitazione di tutti i protagonisti è stata «giusta e dignitosa».

«*Filumena* è il modello della forte e intelligentissima donna e madre mediterranea», scrive Rozita Soku, su *Ἀπογευματινή* del 19 dicembre 1996. Per lei, a Smarula Ghiuli «il ruolo si addice di più rispetto alle altre grandi interpreti del passato [...]. La sua *Filumena*, soprattutto nella seconda parte, diventa straziante, commovendo il pubblico fino alle lacrime. La Ghiuli è encomiabile perché ha saputo scegliere un cast affiatato, che non si vedeva da molto tempo». Lodevole la regia, impeccabili le scenografie, ben scelti i costumi e la musica di Nikos Kypurgòs.

⁽¹⁴²⁾ Si tratta della seconda versione cinematografica. La prima risale al 1951, Eduardo stesso ne cura la regia e, insieme a Piero Tellini, si occupa anche della scenografia; la musica è di Nino Rota.

⁽¹⁴³⁾ I due attori italiani sono molto amati in Grecia. Il regista greco Théo Angelòpulos ha scelto Marcello Mastroianni quale interprete principale dei film: *Il volo* (1986) e *Il passo sospeso della cicogna* (1991).

Nella recensione di Perseus Athineos, apparsa su *Ἐλεύθερη Ὦρα* del 10 gennaio 1997 e su *Ἐλεύθερη Ὦρα* del 23 febbraio 1997, «*Filumena* è uno dei capolavori della creazione scenica universale, e deve essere considerato ormai classico, dal momento che i personaggi, plasmatis con l'esperienza dello scrittore De Filippo, sono diacronici [...]. Dalle garbate e intelligentissime commedie di Eduardo De Filippo, ma anche attraverso la sua attività sociale, emergono i suoi personaggi popolari con le loro tradizioni e costumi, emerge anche il loro amore appassionato. Il dialogo, vivace e spontaneo, e il discorso naturalissimo, sono fra i pregi di De Filippo, elementi caratterizzanti che creano la sua lingua napoletana; il trascinate discorso musicale sembra un canto [...]. *Filumena* esisterà sempre, commuoverà e insegnerà, con il messaggio sociale impresso dal suo autore [...]. Nell'evoluzione della trama non si incontra niente di superfluo, al contrario, tutto si trova collegato con la verità e la realtà, lo spettatore segue una storia familiare molto viva, in cui le scene si susseguono in modo cinematografico e i personaggi vengono tracciati con vivacità. Lo spettatore viene coinvolto con interesse, condividendo le sofferenze o divertendosi con il susseguirsi delle vicende». Per Athineos l'opera «viene rappresentata con successo e realismo dalla compagnia di Smarula Ghiuli, un'attrice molto amata, e da anni al servizio del teatro con molta serietà e scrupolosità».

L'altro allestimento di *Filumena Marturano*, della stagione teatrale 1996-1997, è quello proposto dal Δημοτικὸ Περιφερειακὸ Θέατρο Ρόδου; da Rodi, dove l'opera tiene il cartellone dal 14 dicembre 1996 al 20 gennaio 1997, viene portata in *tournee*, dal 27 gennaio al 23 febbraio 1997, ad Atene all'Ἐθνικὸν Θέατρον – Κεντρικὴ Σκηνή.

Ghiannis Diamandópulos cura con passione la regia dell'opera. Affezionato regista di opere eduardiane, ha firmato la regia, come abbiamo visto, anche di *Sabato, domenica e lunedì* e di *Natale in casa Cupiello*. In un trafiletto apparso sul programma di sala, spiega perché ha messo in scena *Filumena Marturano*. «Perché – scrive Diamandópulos – De Filippo, specialmente con questo lavoro, esprime in modo assoluto la nostra epoca, con la tristezza profondamente accumulata in noi e con le preoccupazioni di ognuno sull'instabilità sociale e sul deserto culturale che ci circonda; perché De Filippo è universale, è il poeta dell'angoscia quotidiana, perché soddisfa i più grandi bisogni della nostra vita, perché ci lascia i margini per l'ottimismo e per la speranza che tutto possa essere ottenuto di nuovo, che sempre si può ritrovare il tempo perduto; perché vuole che le cose della vita siano buone, giuste e oneste, perché vuol mettere ordine in tutto e in tutti, vuole che ci sia amore e intelletto, per-

ché De Filippo con le sue situazioni comiche turba la nostra tranquillità e con i suoi riferimenti sociali ridesta la nostra coscienza. Gli scrittori dicono che le opere teatrali sono viaggi nel nostro mondo interiore, costituiscono esplorazioni in un momento concreto».

Anche per questo allestimento viene usata la traduzione di Kostas Tachtsis. Le scene sono di Michalis Sdungos, i costumi di Despina Volidi; le musiche sono di Dionysis Tsaknīs.

Nel primo atto il pubblico ha potuto ascoltare *Lu Cardillo* (Piero Labriola) dalla voce di Roberto Murolo, nel secondo atto quella di Gabriella Ferri, in *Tammurriata Nera* (Nicolardi – E. A. Mario), nel terzo atto musiche dal *Lohengrin* di Wagner, e l'aria *Libiamo* dalla *Traviata* di Verdi. Leitmotiv per la durata dello spettacolo la nota canzone *Mamma* di Bixio-Cherubini.

Interpreta Filumena Martha Vurtsi, Domenico Soriano è Ghiorgos Papadimitrakis.

Nella stagione teatrale 1997-1998, la Κεντρική Σκηνή dell'Εθνικόν Θέατρον propone al pubblico ateniese *Napoli milionaria* (Οι Έκατομμυριοῦχοι τῆς Νάπολης). L'opera, già vista in Grecia nel lontano 1953, doveva tenere il cartellone dal 17 ottobre 1997 al 18 gennaio 1998, ma su *Ελεύθερη Ώρα* del 21 gennaio 1998 leggiamo «si recita ancora». La regia è affidata a Stefanos Lineos, le scene e i costumi sono di Nikos Sari-dakis, aiuto regista è Michalis Papamichalis. La traduzione è di Anna Varvaresu Tzoghia⁽¹⁴⁾.

Nel libretto teatrale si legge: «*Napoli milionaria* è una delle opere più amate del celebre scrittore napoletano ed è stata rappresentata nella maggior parte dei paesi del mondo. Vi sono descritti gli espedienti tragicomici di una famiglia napoletana durante la guerra '40-'45, messi in atto per sopravvivere nei difficili anni della fame, della barbarie, ma anche della speranza. I 'pittoreschi sforzi' del padre di ricomporre la famiglia disciolta al suo ritorno dal carcere [...], i superficiali 'compromessi' della madre, perché la famiglia non muoia di fame. La resistenza dei figli, [il loro desiderio] di scappare dall'asfissiante morsa della società amorale. È la società stessa che, come oggi purtroppo, porta la maggior parte dei suoi membri all'avidità e alla follia e tutto ciò espresso nella lingua sensibile del puro, grande, popolare scrittore Eduardo De Filippo, che ti fa sempre sentire ottimista, a volte piangendo e a volte ridendo con tutto il

(14) Nella rappresentazione del 1953 *Napoli milionaria* è stata tradotta da Rita Bumi Pappà: PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., p. 254.

cuore». Stefanos Lineos, sempre sul libretto di sala, scrive: «Avremo da dire e da scrivere molto sull'opera di Eduardo De Filippo, *Napoli milionaria*, e sullo spettacolo che vi presentiamo oggi; non lo faremo tuttavia per un semplice motivo, perché crediamo di dire tutto sulla scena, chiaramente e semplicemente. Del resto, la gran parte dei fattori di questo spettacolo ci portano, irremovibili, a credere in ciò che ci hanno insegnato i nostri grandi maestri, a ciò che tiene in vita il grande teatro ormai da secoli [...]: lo scrittore, l'attore e lo spettatore sono una famiglia inscindibile [...], una compagnia, tre amici che parlano la stessa lingua, l'uno vuol bene, aiuta, ispira e capisce l'altro senza 'intermediari'. Senza prefazioni, analisi e altre spiegazioni forse superflue [...]; crediamo fermamente che la regia più moderna, più creativa e più efficiente sia quella che non grida, non provoca, passa inosservata». Nel ricco programma di sala appaiono una panoramica sul teatro italiano del XX secolo e una bio-bibliografia di Eduardo curata da Anna Detta; seguono, tradotti da Anna Varvaresu, alcuni passi di Eduardo.

Il lavoro di Lineos viene apprezzato da Spyros Nikolettatos, che su *Αύριανή* del 26 ottobre 1997 commenta: «il regista ha abbracciato in maniera creativa l'elaborazione drammaturgica di *Napoli milionaria*, sia come regista sia come protagonista [...]. Il bonario e onesto capofamiglia Gennaro è stato interpretato da Lineos con sincera umanità, intercalando, nella sua interpretazione, momenti di gioia a momenti di dolore, proprio come avviene nella vita». Per il critico, l'unica riserva nei confronti di Lineos è l'inutile tentativo di voler rendere, con un tono interrogativo della voce, la particolare pronuncia napoletana.

Napoli milionaria è per Vangelis Psyrrakis, su *Απογευματινή* del 2 novembre 1997, «un affascinante affresco di Napoli durante l'ultima guerra mondiale e una piacevole rappresentazione. La guerra e lo sconvolgimento che ha provocato hanno segnato Eduardo De Filippo e molti altri scrittori della sua generazione, in Italia e in tutta l'Europa. A Eduardo hanno ispirato, tra l'altro, *Napoli milionaria*. Al centro dell'opera ci sono le avventure tragicomiche di una famiglia napoletana durante la guerra del 1940-45. La lotta per la sopravvivenza negli anni della barbarie, della fame e della speranza. I tentativi del padre di ricomporre la sua disciolta famiglia, che è immersa nel mercato nero e nei furti. Questa realtà concreta, che De Filippo denuncia, non è solo napoletana, ma naturalmente è anche greca; al giorno d'oggi resta come un lontano ricordo [...]. L'opera, scritta con maestria e messa in scena con estro, è ben interpretata, tanto da dimenticare che in certi momenti la commedia diventa un discorso pieno di tristezza rivolto al pubblico, ma lo spet-

tatore apprezza le buone intenzioni delle parole a sfondo etico di De Filippo. Inoltre, da questa opera, mi sembra che il grande Eduardo cominci a fare della sua drammaturgia un'arma di polemica etica [...]. Sotto l'estro dello scrittore si nasconde una persona molto pessimista che, negli anni della grande guerra, getta al mondo un amarissimo, ma non disperato sguardo: 'alla base del mio teatro esiste sempre – dichiara l'autore – il conflitto tra l'individuo e la società'. Le sue opere, e tra esse *Napoli milionaria*, partono sempre da una reazione: alla guerra, alla discordia, all'ipocrisia. Rimane costante la sua cura di denunciare il male sociale. L'ingiustizia e la miseria del mondo sono le idee fisse di questo pittore di Napoli che passa al setaccio la società a lui contemporanea [...]. Stefanos Lineos ha allestito, con conoscenza e ispirazione, uno spettacolo pieno di vita, un pregnante spettacolo popolare che ha valorizzato e rinfrescato questa commedia con pennellate intensamente melodrammatiche. Egli stesso ha interpretato un esemplare Gennaro. Afroditi Grigoriadu è stata eccellente nell'interpretare la madre popolana che compra e vende al mercato nero. Molto teatrale e viva la traduzione di Anna Varvaresu-Tsoghia, ma non crediamo che le parole italiane, pronunciate dagli attori del Teatro Nazionale conferiscano maggior autenticità, maggiore italianità allo spettacolo. Sono eccellenti le scenografie e i costumi di Nikos Saridakis».

«Il grande scrittore napoletano, Eduardo De Filippo», scrive Nestoras Matsas su *Εστία* dell'8 novembre 1997, «ci offre, con il suo immediato e vivo linguaggio teatrale, una testimonianza interessante; la sua opera, *Napoli milionaria*, è la più viva immagine di un'epoca in cui l'uomo, per sopravvivere, doveva ricorrere a svariati trucchi, persino far credere di essere morto! Il protagonista di questa spassosa testimonianza è un 'pover'uomo', come siamo abituati a definire coloro che non scendono a patti, a compromessi, ma resistono tenacemente alla volgarità, ai favoritismi; lotta con tutte le sue forze per combattere questa forma di malcostume che regna dappertutto, persino nella sua stessa famiglia. La moglie pratica la borsa nera e i figli si sono arresi a questa situazione che anzi trovano comoda [...]. De Filippo dirà: 'Ho assorbito avidamente e con compassione la vita di tanti uomini, ho potuto creare una lingua che, per quanto l'abbia elaborata teatralmente, è diventata mezzo espressivo di vari personaggi e non solo dell'autore' (145). Questa 'lingua di espressione' dei suoi personaggi è caratterizzata da una disarmante

(145) Riportato in traduzione dal greco. Per l'originale si veda *supra* p. 237.

immediatezza che porta il suo teatro molto vicino allo spettatore, qualsiasi tipo di spettatore: il colto, ma anche l'uomo semplice, che cerca dal teatro il facile divertimento. La regia di Stefanos Lineos, che ha una particolare familiarità con il teatro, esprime istanze umane più profonde e sottolinea le sofferenze degli uomini semplici e perseguitati; ha riprodotto il clima dell'epoca con pura commozione e con umanità. Egli stesso ha assunto il ruolo principale. Si è identificato con esso e l'ha vissuto fin nei minimi particolari. Soddisfacente anche l'interpretazione degli altri ruoli, resi da attori che sono stati ben guidati. Le scenografie di Saridakis rispecchiano l'esuberante espressività di Napoli [...], i costumi sono curati con conoscenza e giusta misura [...].».

Per N. Mikelidis, su *Ἐλευθεροτυπία* del 9 novembre 1997, «il teatro di Eduardo si muove tra il teatro di Pirandello e quello di Brecht; ci presenta un mondo che ha come protagonisti uomini poveri, deboli, oppressi, che cercano con ogni mezzo di sopravvivere. Sopravvivenza ancora più difficile in periodo di guerra, come attestano i personaggi di *Napoli milionaria* [...]. Commedia comica nella sua prima parte, con Gennaro in una scena spassosa, che simula il morto per l'ennesima volta, pur di nascondere i prodotti che vende al mercato nero sua moglie. Il secondo atto è una satira, con la moglie e i figli di Gennaro trasformati in nuovi ricchi, indifferenti persino alla malattia della loro figlia. Nell'ultima parte è un dramma edificante, etico-didattico, con il ritorno di Gennaro che li sveglia dal loro deleterio letargo. Tutti questi elementi sono stati sottolineati in maniera giusta, nella sua regia, da Stefanos Lineos; egli stesso ha interpretato con fedeltà e umanità Gennaro».

Ghiannis Varveris, su *Ἡ Καθημερινή* del 9 novembre 1997, stenta a riconoscere nella rappresentazione una commedia di Eduardo.

Perseus Athineos, su *Ἐλεύθερη Ὦρα* del 21 gennaio 1998, scrive: «L'Εθνικὸν Θέατρον mette in scena ancora una commedia *ithografica* dello scrittore italiano Eduardo de Filippo, popolarissimo anche in Grecia; grande afflusso di gente alla *Κεντρικὴ Σκηνή*. Quest'opera, rappresentata per la prima volta sulla scena statale, è un grande successo che attribuiremo tanto all'intelligente regia di Stefanos Lineos, quanto all'impeccabile sua recitazione nelle vesti del protagonista [...]. Il successo è ugualmente dovuto ai personaggi popolari e al luogo e al tempo in cui viene collocata la storia comicotragica, che inizia nei primi anni della seconda guerra mondiale nei quartieri bassi di Napoli [...]. Lo spettatore greco, seguendo le sofferenze e le peripezie di una famiglia popolare napoletana, che con ogni mezzo e astuzia lotta per la sopravvivenza durante il periodo del conflitto, ricorda situazioni parallele e personaggi simi-

li, che vivevano anche nei bassi quartieri di Atene e nei dintorni praticando la borsa nera [...]. De Filippo, con questa commedia, fotografa in modo perfetto i costumi e i personaggi di quel periodo buio, in cui tutto era stato cambiato, le famiglie erano corrotte non solo per necessità di sopravvivenza, ma anche perché cercavano di arricchirsi [...]. Gli attori, e fra essi Stefanos Lineos, hanno contribuito per primi al successo dell'opera».

Pareri contrastanti accompagnano *La grande magia* (*Ἡ μεγάλη μαγεία*) al Θέατρο Ἀλίκη di Atene, nella stagione teatrale 1998-1999; il giorno della prima è il 6 novembre 1998. Minos Volanakis e Kostas Dalianis curano la regia dell'opera, Akis Gurzulidis è aiuto regista; le scene e i costumi sono di Ghiannis Metzikòf; Spyros Papadòpulos interpreta Otto Marvuglia, Ieroklīs Michailidis è Calogero Di Spelta, Anna Maria Papa-charalambus interpreta Marta Di Spelta, la musica è di Iàkovos Drosos. La traduttrice dell'opera, Anna Varvaresu-Tzoghia, viene lodata dalla maggior parte dei critici, a lei «il teatro italiano in Grecia deve molto»⁽¹⁴⁶⁾.

Spyros Papadòpulos, attore e presentatore di un gioco televisivo di successo, che annuncia lo spettacolo su *Tà Néa* del 2 ottobre 1998, dichiara che è stata sua l'idea di mettere in scena l'opera eduardiana, e che ha scelto per sé il personaggio del mago. L'attore, per calarsi nel ruolo del personaggio, «ha voluto prendere lezioni» da un vero prestigiatore, Grigoris Papaioannu, detto il 'Mago Biondo' e, una volta alla settimana, per due mesi, lo ha raggiunto a Salonico; per l'attore è stato un «allenamento serio»; il 'Mago Biondo' gli ha rivelato dei segreti, che lui gelosamente custodisce.

Il libretto di sala riporta parte di un interessante testo pubblicato nel 1971 dal critico letterario e giornalista Alekos Lidorikis⁽¹⁴⁷⁾. L'autore greco ci regala una bella testimonianza, su Eduardo: «All'ideologia onesta di De Filippo – scrive Lidorikis – va aggiunta l'arte di costruire un'opera, la sua intelligente economia scenica e un dialogo denso, fosforescente, profondamente umano e per lo più naturale [...]. Ero in America quando lessi *Questi fantasmi!* e il suo autore De Filippo mi aveva già colpito con le sue precedenti opere, ora mi ha conquistato completamente [...]. Nel 1956 sono stato a Roma, allora era in scena la sua ultima opera

⁽¹⁴⁶⁾ N. MATSAS, su *Ἑστία* del 23 dicembre 1998.

⁽¹⁴⁷⁾ Alekos Lidorikis, affermato anche come scrittore di commedie teatrali, aveva intervistato, nel lontano 26 luglio del 1935, Luigi Pirandello a New York, all'albergo Wardolf Astoria. Si veda PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)* cit., pp. 36-40.

Bene mio e core mio ⁽¹⁴⁸⁾, conoscevo la trama e l'ho seguita in italiano. Le mie conoscenze di questa lingua non sono profonde, ma tuttavia mi sono accorto che i personaggi di De Filippo sembravano più maturi, più completi, più vigorosi di prima. Forse tutto ciò si deve all'eccellente interpretazione di De Filippo stesso. Ho chiesto di conoscerlo per congratularmi con lui. Mi sono trovato davanti a un uomo semplice, cordiale, fatto della miglior pasta latina dell'idealista, romantico in fondo, inguaribile sognatore, ottimista, sempre giovane; persino nel momento in cui piange per qualche grande suo dolore. Mi è piaciuta la sua umanità interiore, ma anche quella esteriore, che manifestava con un caldo sorriso 'popolare', si direbbe con modestia, senza alcuna vanagloria [...]. Da allora, tra noi c'è stata una corrispondenza saltuaria. Una cartolina da qualche parte della terra, un telegramma augurale, qualcosa che ricordava l'uno all'altro. Per me, il ricordo di questa conoscenza è rimasto sempre piacevole [...]. Gli scrissi una lettera con inclusa una domanda provocatoria per uno scrittore che sostanzialmente appartiene alla schiera del teatro tradizionale. 'Come vede e come giudica il teatro di oggi?' Ed ecco la sua risposta: 'Il teatro dalla sua nascita, dalla prima cosciente azione dell'uomo primitivo, ha camminato e camminerà sempre con l'evoluzione dell'uomo, indipendentemente dagli sperimentalismi che non costituiscono *forma*, ma abili o maldestri scivoloni deformanti della tradizione teatrale. La vera forma del teatro è un fatto reale, profondamente storico, tangibile attraverso i secoli e necessariamente basato su espressioni della vita che esso rispecchia. Queste espressioni eterne esistono ed esisteranno inalterate per quanto cambino i quadri con tentativi decorativo-sciocchi o paradossali o puramente imprenditoriali-ingannevoli' ⁽¹⁴⁹⁾. A un'altra mia domanda: 'Quale opera crede che lo rappresenti di più?' De Filippo scrive: 'Mi trovo in difficoltà nel rispondere, poiché con le mie opere teatrali, che erano atti unici, fino ad oggi ho aperto con il pubblico un estesissimo dialogo sulla verità, nella quale credo. E ogni mia opera è una frase tesa a completare o a giustificarne un'altra. In questo modo, credo che ogni mia opera non possa esistere come un'unità a sé stante. Solo un bravo critico di un lontano futuro potrà rispondere, per conto mio, a questa sua domanda... se, naturalmente, quanto ho scritto riuscirà a sopravvivere attraverso il tempo...'. Nella mia lettera era contenuta un'altra domanda, relativa alla realtà italiana

⁽¹⁴⁸⁾ La prima a Roma, al Teatro Eliseo, il 10 novembre 1955.

⁽¹⁴⁹⁾ Il testo di De Filippo questa volta è tradotto dal greco, perché ne siamo venute a conoscenza tramite il destinatario della lettera.

del momento e alla sua ultima opera: *Il Monumento*⁽¹⁵⁰⁾, che se non erro è ancora presentato con successo in Italia. Su questa opera avevo letto una critica dell'*Herald Tribune*, a firma di Thomas Quinn Curtis (un intellettuale americano, la cui opera stimo in modo particolare). Curtis, che riconosce De Filippo come il secondo scrittore teatrale dell'Italia, dopo Pirandello, sostiene che *Il Monumento* (inizialmente elogia l'autore napoletano come eccellente attore protagonista della sua stessa opera), pare differire sotto molti aspetti dalla precedente creazione di De Filippo. L'opera non è più strettamente legata a Napoli. La tragedia del protagonista, intrappolato nel fondo di un monumento storico – per vivere la vita monacale oltre la triste vita terrena – insieme a un gruppo di persone stravaganti, saggi, ma anche sbandati, oltrepassa i confini *itografici* dell'Italia e acquista un'intensa forma universale (analogamente al nucleo dell'opera *La pazza di Chaillot* di Giraudoux). L'angoscia e la tendenza al disfattismo – aggiunge Curtis – sono più evidenti in quest'opera di De Filippo, che egli stesso interpreta con eccellente sobrietà; e si ha l'impressione che il creatore italiano all'età di settant'anni incontri da qualche parte, di nuovo, la sua prima inquieta giovinezza, con un aumento di tutte le curiosità mature del vero artista»⁽¹⁵¹⁾.

Anna Varvaresu, nel libretto teatrale, ricorda che in ogni opera di Eduardo viene descritta la lotta tra l'individuo e l'ambiente che lo circonda e avverte gli spettatori che l'autore, nell'intreccio dell'opera, *Grande magia*, «rende complice il pubblico».

Per Panagiotis Timoghiannakis, su *Ἡ Βραδυνή* del 15 dicembre 1998, il lavoro del pur geniale regista e maestro Minos Volanakis non è riuscito a convincere; gli attori, privi di guida, non sembravano una compagnia teatrale, ma una compagnia televisiva sulla scena.

Le vie senza uscita, tipiche del teatro pirandelliano, annota Nestoras Matsas, su *Ἑστία* del 23 dicembre 1998, si riscontrano anche nella *Grande magia*, «solo che De Filippo usa colori rosa evitando i colori scuri di Pirandello [...]. Il geniale scrittore napoletano è stato venerato quanto pochi suoi colleghi dal pubblico universale, amante del teatro. E con ragione – sottolinea Matsas. Grande uomo di teatro, Eduardo è let-

(150) *Il Monumento*: anteprima a Firenze, al Teatro La Pergola, il 24 novembre 1970 (per i giovani), la prima, al Teatro La Pergola, il 26 novembre 1970; riprese a Roma, al Teatro Eliseo, il 4 dicembre 1970, a Napoli, al Teatro San Ferdinando il 4 marzo 1971.

(151) Dal libretto di sala della *Grande Magia*; per il testo completo si veda: A. LIDORIKIS, *Μίλησα μὲ μορφὲς τοῦ αἰῶνα μας*. Atene 1992.

teralmente nato e morto sul sacro suolo teatrale». Il critico greco ha avuto la fortuna di conoscere Titina De Filippo, «un altro mostro sacro del teatro italiano, grande caratterista; ella ammirava infinitamente e nello stesso tempo aveva un riguardo incredibile nei confronti di Eduardo». *La grande magia* «è un lavoro difficile da mettere in scena, estremamente esigente; la rappresentazione ha corrisposto in gran parte a queste esigenze; eccezionali sono le scene e i costumi di Ghiannis Metzikòf, convincente la distribuzione dei ruoli, flessibile, anche se un po' fiacca, la regia di Minos Volanakis e di Akis Gurzulidis».

Elsa Andrianù, sul primo numero del periodico trimestrale *Περί-τεχνο* del 1999, intitola il suo articolo *Magia senza lievito*. L'opera di Eduardo, *La grande magia*, ricorda la giornalista, parte dalla tradizione della commedia classica italiana, si fonde con la problematica filosofica di Pirandello e viene innestata su temi emotivi del grande drammaturgo siciliano. «La tematica centrale della *Grande magia* – aggiunge il critico – è il gioco di vivere, quando il personale dramma umano diventa commedia [...] e la bugia occupa il posto della verità. *La grande magia* pone il problema di *Così è, se vi pare*, cambiando in modo determinato la posizione dello spettatore e insieme il suo punto di vista. Nell'opera pirandelliana il quesito sulla verità resta aperto e senza risposta persino per lo spettatore, dal momento che esistono diverse 'realtà', a seconda dei punti di vista delle varie persone. Nell'opera di De Filippo lo spettatore si trova avvantaggiato, dal punto di vista informativo, poiché è chiamato ad accettare una realtà che viene negata da un 'mago di professione', il quale innesta il vero dubbio, al posto delle sue menzognere illusioni, secondo cui, queste illusioni sono in realtà vere, cosicché il protagonista le recepisce come non realtà». Alla Andrianù sembra impossibile che la rappresentazione del Θέατρο 'Αλίκη sia stata veramente messa in scena da Minos Volanakis, un regista tra i più importanti della Grecia, perché nella *Grande magia* è mancato lo stile della commedia napoletana, ha trionfato la confusione e sono state abbondanti le soluzioni personali degli attori. Anche le scene non hanno reso l'atmosfera richiesta; i costumi presentavano disuguaglianze di stile e di qualità. Quello che restava di De Filippo è stato salvato dalla buona e teatrale traduzione di Anna Varvaresu.

Adrianòs Gheorghiu, su *Ραδιοτηλεόραση* del 2 gennaio 1999, intitola il suo articolo: *Opera eccellente e buona rappresentazione...* «L'opera è un inno all'illusione, cioè alla quintessenza del Teatro. Oltre questa superficie viene toccato anche un problema contemporaneo, sicuramente in contumacia dell'autore; un problema che si è presentato dopo

la creazione dell'opera, una questione acuita dall'arricchimento dei meccanismi dell'apparenza; i mezzi di comunicazione di massa dominano e costruiscono false realtà, inquinano il giudizio, mettono in dubbio il giusto, cambiano la verità e creano una confusione programmata». Gheorghiu parla della *Grande magia* come di «un'opera sperimentale, avanzata, dal punto di vista teatrale, rispetto ai concetti pirandelliani; sembra confrontarsi col quesito posto da Pirandello su l'essere e l'apparire. In breve abbiamo a che fare con un'opera importante per l'intellettuale e affascinante per il semplice spettatore». Anche Gheorghiu è critico nei confronti della regia, mentre giudica fluida la traduzione.

La grande magia secondo Spyros Paghiatakis, su *Ἡ Καθημερινή* del 17 gennaio, è «un'opera particolarmente interessante di Eduardo De Filippo [...], notissimo, soprattutto come scrittore di costume napoletano; appartiene a un momento molto felice di un autore importante, che in questo caso supera il livello già alto che gli è proprio e letteralmente decolla. Dopo venticinque anni di duro lavoro sul palcoscenico, passati a scrivere, mettere in scena e interpretare testi basati sulla difficile situazione della povertà, sui drammi familiari di ogni giorno e sulle superstizioni di Napoli, De Filippo [...] concepisce un'opera 'pirandelliana' meglio di Pirandello stesso. La questione dell'essere e apparire, illusioni che possono ingrandirsi a tal punto da divorare qualsiasi realtà, la gelosia che si trasforma in una malattia [...], tutti questi noti 'motivi pirandelliani' – che lo scrittore più cosmopolita del teatro italiano tra le due guerre aveva innalzato a una teoria filosofica cerebrale – in De Filippo acquistano respiro umano, viva natura mediterranea e anima palpitante». Paghiatakis, dopo aver riassunto la trama dell'opera e aver parlato dei «personaggi principali [...], in continua evoluzione, complessi e di carattere oltremodo pittoresco», conclude dicendo di aver visto «una rappresentazione vera e viva».

Eduardo De Filippo, per il noto critico teatrale Kostas Gheorgusòpulos, su *Τὰ Νέα* del 25 gennaio 1999, «è il grande scrittore popolare che racchiude in sé, dopo averli ben assimilati, tutti gli insegnamenti della ricca tradizione della sua patria: dai maestri della Commedia dell'Arte sino al grottesco e al popolare espressionismo di Scarpetta [...], un teatro di assoluto virtuosismo, di grande immediatezza, di motivi standardizzati, leggibile, dotato di riconoscibile eloquenza simbolica, di galoppante fantasia e di risonanze profonde». Gheorgusòpulos ricorda *La grande magia* nello spettacolo del 1992, diretto da Kakleas e di come allora «il capolavoro» eduardiano fosse stato stravolto da «un adattamen-

to superficiale, farsesco, irreale»⁽¹⁵²⁾. Eduardo, commenta Gheorgusòpulos, «divulga, senza svilirli, gli insegnamenti di Pirandello, gioca con la magia del teatro, con l'autoinganno della rappresentazione, con le illusioni [...] portando sulla scena un mago che interferisce con la vita scenica dei personaggi e muta i loro rapporti, sprigiona forze nascoste, passioni inesprese, inconfessata lussuria e rimorsi rimossi. Lo spettatore viene chiamato a partecipare a un rito magico, durante il quale vede il modo in cui un intermediario, un medium, ipnotizza e disorienta, acceca e alla fine guida una coscienza, mentre contemporaneamente lo spettatore è caduto ipnotizzato nella trappola del fascino che esercita il teatro, di conseguenza si identifica con lo spettacolo, viene guidato, disorientato e accecato dal grande bagliore magico dell'illusione. Il teatro è l'Inganno, sembra dire il geniale italiano, che ci offre l'illusione della Verità, come precisamente la Vita è un'immagine, un'imitazione, un'ombra come quelle che vedeva proiettate sul fondo della caverna il prigioniero nella Repubblica di Platone. Il mago nell'opera di De Filippo è un sofista che al pari dell'autore, usando gli espedienti e gli inganni della lingua, muta il discorso buono in quello cattivo. Il teatro, con l'impiego della scatola a specchi, i costumi, la metamorfosi, le scenografie, gli effetti di luce e la tecnica dell'ipnosi, può trasformare il dolore in piacere, la gelosia in amore, e l'amore in tradimento, mentre in fondo tutto ciò (e qui vibra la corda triste) sono la stessa cosa». Il giudizio del critico greco sulla regia dell'opera è fortemente ironico: «Al Θέατρο Ἀλικῆ avviene qualcosa di realmente strano; sul programma, come regista, è indicato Minos Volanakis, ma, come per magia, è sparito dal palcoscenico il suo gusto, il suo profondo sguardo teatrale, che sa fondere la farsa con il tragico, è scomparsa la magia dei suoi ritmi; come nella compagnia di varietà il Mago-regista ha come aiuto regista Kostas Dalianis; forse, per generosità del maestro, la realizzazione è stata affidata all'aiuto [...], che, essendo inesperto, ha commesso degli errori [...]. Ne è risultato uno spettacolo senza ritmo, noioso, privo di interazione tra i ruoli e senza un'analisi dei caratteri [...]; tutti i personaggi sono stati interpretati come se fossero di carta, monodimensionali e mossi dall'esterno, ma senza la grazia della marionetta, una soluzione, questa, che sarebbe stata giustificabile. La buona traduzione della Varvaresu non ha aiutato gli attori a comprendere l'opera, dal momento che sono rimasti senza guida e re-

⁽¹⁵²⁾ Si riferisce all'allestimento ateniese della *Grande magia*, si vedano le pp. 266-271, e non quello messo in scena sempre da Kakleas a Kalamata, si vedano anche le pp. 254-256.

citavano la loro parte per modo di dire. Spyros Papadòpulos, attore di talento, sembrava non aver fiducia nella linea del regista e ha scelto la scappatoia peggiore: ha ripetuto se stesso come presentatore di giochi televisivi».

Eleftheria Danu, su *Ἐλεύθερος* del 5 febbraio 1999, non si limita a criticare la regia; attacca, ed è l'unica a farlo, la traduzione della Varvaresu.

Da Spyros Michalòpulos, su *Ἐλεύθερος Τύπος* del 27 febbraio 1999, si apprende che la rappresentazione del 25 febbraio, alla quale era presente anche il primate della Chiesa greca, era dedicata ai bambini malati di Ekaterini, città della Grecia del Nord.

I commenti relativi a questo spettacolo confermano «la popolarità, la vitalità del teatro di Eduardo»⁽¹⁵³⁾ e dimostrano che l'allestimento – «l'impresa audace»⁽¹⁵⁴⁾, tanto voluta da Spyros Papadòpulos – è stato realizzato con impegno e serietà.

Nella città di Làrissa, sempre nella stagione teatrale 1998-1999, il Δημοτικὸ Περιφερειακὸ Θέατρο Λάρισας «Θεσσαλικὸ Θέατρο» mette in scena *Le voci di dentro* (*Ἑσωτερικὲς Φωνές*); il giorno della prima è il 22 dicembre 1998. La scrittrice Alki Zei cura la traduzione dell'opera, la regia è di Ghiorgos Armenis, le scene e i costumi di Ghiorgos Ziakas, la musica di Linos Kòkotos; aiuto regista è Grigoris Papadoghiannis.

Il libretto teatrale riporta, oltre a una ricca nota bio-bibliografica su Eduardo De Filippo, alcuni passi tratti da Eduardo stesso e da alcuni critici italiani. Alki Zei ricorda ancora una volta l'Eduardo da lei conosciuto a Napoli nel 1954, quando, giovane militante politica, aveva lasciato la Grecia per l'Italia prima e poi per la Russia⁽¹⁵⁵⁾. Riportiamo integralmente la testimonianza del loro incontro: «Eduardo – scrive la Zei – era nato e cresciuto a Napoli e viveva molto vicino al popolo e tutta la sua creazione si basava sull'osservazione della vita delle persone semplici, nei loro movimenti quotidiani, nelle loro azioni più banali. Per questo De Filippo scriveva in napoletano, perché, come egli stesso diceva, non poteva scrivere in un'altra lingua. È questa la lingua che parlava. Scrivere in italiano sarebbe stato come scrivere in una lingua straniera, ma alcune sue commedie sono state trasposte in italiano. Anche gli attori che sceglieva erano tutti napoletani e, come ho capito, erano persone che avevano lavorato accanto a lui per molto tempo, con le quali aveva legami; non assumeva il primo attore che trovava. Le prove duravano

⁽¹⁵³⁾ *Eduardo nel mondo* cit., p. 1.

⁽¹⁵⁴⁾ *Tà Néa* del 2 ottobre 1998.

⁽¹⁵⁵⁾ Si vedano le pp. 212-219.

un mese, mai di più, ma gli attori sembravano essere abituati a questo genere di lavoro – diciamo da Commedia dell'Arte – e con estrema facilità eseguivano le istruzioni di De Filippo. Naturalmente ognuno di loro metteva il proprio stile in quello che faceva. Pur lasciando loro sempre sufficiente libertà, perché erano plasmati da questo teatro, tuttavia su certe cose insisteva moltissimo. Per esempio non dovevano prolungare certi scherzi, che dovevano essere funzionali alla commedia e non essere esagerati, buffoneschi. Dovevano essere accurati nei particolari. E gli attori applicavano alla lettera i suoi suggerimenti. La maggior parte di loro aveva una cultura inferiore alla media, non aveva frequentato alcuna scuola di recitazione, non disponeva di alcuna formazione teatrale. Un talento popolare spontaneo permetteva loro di continuare la lunga tradizione della Commedia dell'Arte. La loro espressività sulla scena era tale da provocare l'indivia persino degli attori professionalmente preparati. Unica loro scuola era il tirocinio sulla scena fin dall'età giovanile e soprattutto la loro lunga collaborazione con De Filippo; lui poi, da bravo regista, conosceva molto bene i suoi attori, sapeva come ognuno di loro potesse rendere. Con gli attori di talento era molto esigente, insisteva nelle sue osservazioni e spiegava loro più volte la parte, analizzandola nei dettagli. Con quelli che erano dotati di minor talento, quando non capivano non insisteva nella spiegazione, ma faceva loro vedere come dovevano fare, interpretando egli stesso i loro personaggi. L'ho seguito durante le prove dell'opera di Eduardo Scarpetta *Miseria e nobiltà* e dopo la prima, ogni serata – saranno state all'incirca trenta – lo vedevo ricamare piano piano il suo ruolo. Nelle prime prove, per la facilità con cui si esprimeva, si pensava che leggesse semplicemente le parole ma, osservandolo giorno per giorno, si vedeva che in ogni prova costruiva qualcosa. Faceva un piccolo passo. E questo piccolo passo che curava o lo scherzo che trovava, e del quale ridevano immediatamente tutti gli attori, se vedeva che potevano andare, li elaborava piano piano e li sviluppava fino a dar loro una forma definitiva, per poi includerli nella rappresentazione. Non l'ho mai visto interpretare in modo meccanico, ripetendosi. Ogni volta arricchiva la sua parte con qualcosa di nuovo, grazie a un piccolo movimento riusciva a esprimere un'intera situazione psicologica. Caratteristiche dell'arte di De Filippo, sia come regista che come attore, erano le scene mute di cui i suoi spettacoli abbondavano». La Zei continua la presentazione di Eduardo De Filippo offrendo un elenco cronologico delle opere del grande napoletano e aggiunge: «Nelle commedie di De Filippo emerge, sotto la comicità, l'elemento sociale e un profondo amore per l'uomo e per la vita. Egli usa immagini semplici e

modeste [...]. L'amore e la comprensione per l'uomo traspaiono dalle sue opere e dalla sua vita. Avevo osservato che nella sua compagnia a Napoli c'era un'attrice molto insignificante. Mi diceva: 'questa è una donna della quale ti puoi fidare'. Ho saputo da questa attrice che suo marito, un giornalista, amico intimo di De Filippo, era morto e questa donna era rimasta vedova con due figli. Non era attrice, ma Eduardo l'ha voluta includere nella sua compagnia per darle lavoro. Eduardo non era solo regista, attore, scrittore, ma anche direttore di teatro, e si occupava di ogni particolare, anche dei più minuti: dalle scenografie ai costumi dell'ultima comparsa, fino ai dettagli nella decorazione dell'edificio teatrale. Quando qualcosa non andava durante la prova o sorgeva qualche problema, andava in collera, ma avevi l'impressione che stesse scherzando. Pensavi che si alterasse per scherzo, per ravvivare il tono, perché un minuto dopo lo vedevi tranquillo e dolce. L'ho incontrato di nuovo nei primi anni Sessanta in Unione Sovietica; era venuto per seguire il suo lavoro *De Pretore Vincenzo*⁽¹⁵⁶⁾, che avevo tradotto insieme a una traduttrice russa in russo, e che venne messo in scena con Oleg Efremov nei panni del protagonista. Era veramente entusiasta, diceva di non sapere che le sue opere fossero così profonde. Non è stata l'unica volta che De Filippo andò in Unione Sovietica. La visitò con il suo *cast* e rappresentò a Mosca *Le bugie con le gambe lunghe*, *Questi fantasmi!*, *Napoli milionaria*, che entusiasmarono il pubblico sovietico. Il teatro, con la morte di Eduardo De Filippo, ha perduto un grande attore, ma non ha perduto l'autore, poiché la sua opera parlerà ancora per molti anni ai cuori della gente semplice, di coloro che Eduardo ha tanto amato».

Sempre sul libretto teatrale, Ghiorgos Armenis, il regista dell'allestimento, sostiene: «Eduardo De Filippo è veramente un nostro scrittore, perché la sua opera, profondamente umana, fa vivere situazioni molto familiari a un popolo vicino, che come noi spera, lotta, ride o piange e soprattutto sogna. È un'opera tenera, popolare, sul dramma umano e come tutte le grandi commedie, provoca spontanea la risata e insieme la lacrima. Ho avuto la gioia di mettere in scena la stessa opera diversi anni fa al Θέατρο Τέχνης del mio maestro Karolos Kun⁽¹⁵⁷⁾ e, sulla base di

(156) I. QUARANTOTTI DE FILIPPO, *Eduardo nel mondo*, in *Eduardo nel mondo* cit., p. 76: *De Pretore Vincenzo* è in scena nel 1958 a Mosca, al Teatro Stanislavskij e a Leningrado, al Teatro del Komsomol; nel 1962 a Mosca al Teatro Contemporaneo; vedi *supra* p. 218.

(157) Ghiorgos Armenis si riferisce all'allestimento delle *Voci di dentro* da lui curato nella stagione teatrale 1986-1987, si vedano le pp. 211-229.

quell'esperienza, ho cercato, rivisitandola, di illuminare, per quanto potevo, i suoi risvolti più delicati».

Purtroppo sulla messa in scena delle *Voci di dentro* a Làrissa possediamo solo dei brevi trafiletti di quotidiani.

Nella stagione teatrale 1999-2000 la Grecia ricorda Eduardo riportando in scena *Questi fantasmi!*, la prima commedia dell'autore napoletano allestita sul suolo ellenico.

È di nuovo Ghiorgos Armenis, attore, maestro di arte drammatica, discepolo del grande Karolos Kun, a curare la regia. Egli ha diretto molti spettacoli teatrali, dal teatro classico a quello moderno; di Lina Wertmüller ha messo in scena *Film d'amore e d'anarchia*. È stato premiato al festival cinematografico di Salonico come protagonista maschile del film *Όλα είναι δρόμος* (*Tutto è strada*), con la regia di Pandelis Voulgaris⁽¹⁵⁸⁾. Ha fondato una sua compagnia, il *Néo Έλληνικό Θέατρο*, e con *Questi fantasmi!* intende festeggiare i suoi trent'anni di attività teatrale. «In tutti questi anni – ricorda sul libretto di sala – le mie uniche preoccupazioni sono state la coerenza, l'etica e la passione per la mia arte. Come attore sono nato e cresciuto nel Θέατρο Τέχνης. Per ventidue anni sono stato accanto al mio maestro Karolos Kun [...]; ho vagato nel mondo dello spettacolo fin quando ho creato il *Néo Έλληνικό Θέατρο*; così posso esprimere la mia arte, il teatro in cui credo e che voglio servire». Il suo maestro, Karolos Kun disse di lui: «è un artista poliedrico, spontaneo e brillante in tutte le sue manifestazioni. È dotato di un'immaginazione esplosiva [...]. È un tipo di attore raro, con prospettive vastissime e quanto mai varie in ambito teatrale [...]; è riuscito a ottenere risultati invidiabili in tutte le sue manifestazioni»⁽¹⁵⁹⁾.

Il libretto di sala è ricchissimo. Vi sono inserite tante fotografie relative a spettacoli di autori italiani, diretti o interpretati da Ghiorgos Armenis⁽¹⁶⁰⁾; ce n'è una scattata dopo la rappresentazione delle *Voci di dentro* della stagione 1986-1987: accanto ad Armenis c'è Karolos Kun, vicino a Kun, Isabella Quarantotti De Filippo, poi Alki Zei. Viene ricorda-

⁽¹⁵⁸⁾ Noto regista cinematografico.

⁽¹⁵⁹⁾ La citazione è stata riportata sul libretto teatrale. Armenis oltre a curare la regia di *Questi fantasmi!* riveste anche il ruolo di Pasquale Lojacono; Maria, sua moglie, è Tzeni Skarlatu; nei panni di Alfredo Marigliano Nikos Busdukos, mentre Armida, sua moglie, è interpretata da Melina Vamvakà; Raffaele, il portiere è Vasilis Chalakatevakis; il ruolo di Carmela è affidato ancora a Melina Vamvakà, Gastone Califano è Kostas Baras. Sono tutte notizie riprese dal libretto teatrale.

⁽¹⁶⁰⁾ Armenis ha messo in scena anche opere di Ruzante e di Goldoni.

ta la «*chiacchierata*» di Eduardo all'Accademia dei Lincei»⁽¹⁶¹⁾. Sono riportati passi di alcune interviste rilasciate da De Filippo a Giovanni Sarno, a Giorgio Prosperi, e ancora passi di autori quali Fiorenza De Franco e Dario Fo⁽¹⁶²⁾; vi si legge di nuovo la recensione alla messinscena di *Questi fantasmi!* del 1948 di Themistoklīs Athanasiadis Novas⁽¹⁶³⁾.

Nikos Anastasópulos, traduttore di *Questi fantasmi!*, commenta sul libretto teatrale: «Ogni nuova traduzione di un'opera 'classica' – e De Filippo è indubbiamente uno dei classici della drammaturgia moderna – costituisce una provocazione e nello stesso tempo una trappola per il traduttore. Tradurre l'opera alla lettera, parola per parola, oppure tentare – rispettandone lo spirito – di adattarla alla sensibilità dello spettatore contemporaneo, mettendo così in risalto la sua diacronicità? Tormentoso dilemma; tuttavia, la bilancia, nel caso di De Filippo e di questa sua opera in particolare, senza molta esitazione, pendeva decisamente verso la seconda soluzione. L'opera e i suoi personaggi, anche se portano sulle spalle mezzo secolo, rimangono così tragicamente contemporanei e riconoscibili da far pensare che l'opera sia stata scritta appena ieri, se non addirittura oggi. Personaggi che soffocano nel loro ambiente sociale, che vengono sopraffatti dai bisogni della vita, che lottano disperatamente per sfuggire alla miseria della loro quotidianità e che sognano di ottenere il successo. E quando, come unica via di uscita, scelgono spesso l'umiliante compromesso, cercano di abbellirlo, ricorrendo a sciocchi trucchi soprannaturali per giustificarsi di fronte agli altri e soprattutto di fronte a se stessi. Per placare il senso di colpa causato dalla loro resa incondizionata, per far rimarginare le piaghe della loro perduta dignità. I fantasmi dei personaggi sono l'alibi dei loro rimorsi».

Si leggono con piacere le recensioni di Minās Christidis: vi mette qualcosa di personale e nello stesso tempo vi traspare una solida conoscenza dell'argomento trattato. Egli ricorda, su *Ἐλευθεροτυπία* di venerdì 28 aprile 2000: «Quando mi sono trovato per la prima volta a Napoli

⁽¹⁶¹⁾ Riportata alle pp. 237-239.

⁽¹⁶²⁾ Ci siamo occupate sino ad oggi del teatro di Carlo Goldoni, di Luigi Pirandello e di Eduardo De Filippo in Grecia; abbiamo raccolto solo in parte il materiale per una ricerca sulle rappresentazioni in Grecia delle opere di Dario Fo, ma possiamo già dire che le sue opere sono state messe in scena molto tempo prima che il premio Nobel lo rendesse famoso.

⁽¹⁶³⁾ PROIOU – ARMATI, *Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1948-1984* cit., p. 235.

– e in modo particolare in alcuni suoi quartieri – ho creduto di camminare nelle scenografie delle opere di Eduardo De Filippo. Ero sicuro che lì intorno vi fossero i protagonisti di *Napoli milionaria*, *Filumena Marturano*, *Le voci di dentro*, *Sabato, domenica e lunedì* e *Questi fantasmi!*. De Filippo scriveva per la gente della sua città. Per coloro che sarebbero venuti al suo teatro per vedere se stessi, i loro amici, i loro parenti. Le sue opere si sarebbero potute definire descrizioni di costume (*ithografie*). Eppure, le opere *ithografiche* di De Filippo sono giunte molto presto in tutte le città del mondo, persino in quelle più difficili, persino in quelle molto diverse dal 'costume' e dal carattere pittoresco di Napoli. Sono giunte fino alla fredda e cerebrale Londra, e vengono interpretate da attori britannici eccellenti, come Laurence Olivier e Joan Plowright. De Filippo è riuscito, restando nel suo quartiere, a uscirne fuori; poiché i suoi personaggi si erano addossati i tormenti di tutto il mondo, le piccolezze, le mascalzionate, ma anche il dolore e l'amarezza per le situazioni senza sbocchi. De Filippo ha ribadito ancora una volta una grande verità: solo quando scrivi per la tua patria, per la tua città, per la tua casa hai qualche probabilità di scrivere un'opera universale, hai qualche probabilità di scrivere una grande opera. Se sbagli e parti con l'idea di scrivere un'opera per tutti quelli che vivono fuori del tuo paese, probabilmente scriverai un'opera che non interesserà nessuno, né quelli del tuo paese né quelli fuori. De Filippo ha avuto la 'fortuna' di conoscere due guerre mondiali e un lungo regime fascista. Ha visto eserciti – amici e nemici – attraversare la sua patria, ha visto le camicie nere [...], ma soprattutto ha conosciuto la lotta di tutti per sopravvivere, conciliando le cose inconciliabili; quando l'incontro con l'umiliazione non era un caso limite, ma un'esperienza quotidiana, quando gli uomini erano diventati degli omiciattoli. De Filippo ha trasfuso nei suoi scritti, ma soprattutto nei suoi spettacoli, proprio questa lotta. Perché il Napoletano, nel suo teatro, insieme alla sua compagnia ha conosciuto tutta l'umiliazione. Là era la sua vita; con l'arma dell'arte drammatica simulava gli *ipocriti*, sapendo dentro di sé quanto in verità tutti fossero ipocriti. Il teatro era la sua vita, nel momento stesso in cui la vita era diventata un enorme teatro. Si estendeva alle case adiacenti, alle strade e alle piazze. Quando si alzava il sipario del suo teatro, sapeva che i personaggi delle sue opere non si trovavano solamente sulla scena. Erano anche giù in platea, pronti a piangere o a ridere per le sofferenze e le umiliazioni che conoscevano bene, ma che adesso erano le sofferenze e le umiliazioni degli altri, dei personaggi che vivevano sul palcoscenico. La rappresentazione di Ghiorgos Armenis, nel suo Teatro, nel quartiere Exarchia, è riuscita a

creare, con commovente precisione, l'atmosfera postbellica di Napoli [...]. Con l'aiuto delle scenografie e dei costumi di Damianòs Zarifis, della Banda dei suoni e della musica di Dimitris Iatròpulos, la rappresentazione è stata vivace, con efficace, sia pure contenuto, humour; Ghiorgos Armenis ha la genialità del 'greco-napoletano'. Forse bisognava rallentare un po' il ritmo veloce». Christidis conclude lodando tutti gli attori e dicendo che è stata una bella rappresentazione.

Spyros Nikolettatos è di ritorno da Londra e da Parigi, dove ha assistito alla prima di alcuni spettacoli teatrali, quando commenta, su *Αύριανή* del 15 ottobre 2000, la rappresentazione di *Questi fantasmi!* con la regia del «versatile artista» Ghiorgos Armenis, che continua la tradizione del suo «grande maestro», Karolos Kun, e mette in scena «il grandissimo De Filippo [...], il mitico Eduardo». Nikolettatos ha conosciuto lo scrittore italiano nel 1974, e ricordiamo che ha tradotto per il Θέατρο Βορείου Ελλάδος *Gli esami non finiscono mai*⁽¹⁶⁴⁾. «Eduardo De Filippo – ricorda il critico greco – mi diceva, ridendo, che Napoli, dove è nato e vissuto, offre 'un'eterna estate'». A Roma, «recentemente» – Nikolettatos scrive il 15 ottobre del 2000 – dice di aver visto l'opera eduardiana *Il contratto*⁽¹⁶⁵⁾, per la regia di Luca De Filippo, un'opera molto valida per la scena, «attuale». Nella recensione a *Questi fantasmi!* si complimenta con Ghiorgos Armenis, sia per l'eccellente regia sia per l'interpretazione, e con tutti gli attori, che sono all'altezza del loro ruolo. La traduzione di Nikos Anastasòpulos è secondo lui scorrevole e molto teatrale; ingegnosa è la scenografia di Damianòs Zarifis. Nikolettatos conclude la sua recensione con un augurio: «Dal Νέο Ἑλληνικὸ Θέατρο, dopo la riuscita messa in scena e l'alta prestazione di tutti gli attori [...], aspetto ora anche un Dario Fo».

⁽¹⁶⁴⁾ Si vedano le pp. 262-266, in particolare p. 264.

⁽¹⁶⁵⁾ Eduardo De Filippo mette in scena *Il contratto* il 12 ottobre 1967 al Teatro La Fenice di Venezia. Con Eduardo ci sono Pupella e Beniamino Maggio, Bruno Cirino, Isa Danieli e Vittorio Mezzogiorno. Le musiche dello spettacolo sono di Nino Rota, le scene e i costumi di Renato Guttuso. Nella stessa stagione «Il Teatro di Eduardo» presenta lo spettacolo al Carignano di Torino (17 ottobre 1967) e al Teatro San Ferdinando di Napoli (24 ottobre 1967). In seguito *Il contratto* è stato riproposto da Luca De Filippo, in prima nazionale al Teatro Antico di Taormina, il 12-13-14 agosto 1994, liberamente ispirato alla messinscena originale, con scene di Bruno Garofalo, costumi di Silvia Polidori, musiche di Nicola Piovani; tra gli interpreti principali, con Luca De Filippo, Angela Pagano, Mario Scarpetta, Nicola Di Pinto. È ancora Luca De Filippo con la Compagnia di Teatro di Luca De Filippo a portare in *tournee* la commedia dal 25 marzo al 31 maggio 1995.

«Penso – scrive Panaghiotis Timoghiannakis, su *Ἐλεύθερος Τύπος* del 22 ottobre 2000 – che Eduardo de Filippo si addica moltissimo a Ghiorgos Armenis, e non solo Eduardo De Filippo, ma in generale il teatro popolare italiano, con quella qualità che lo distingue e lo colloca in un posto particolare per la sua specificità. Armenis, pur senza avere nessuna caratteristica italiana – è greco al cento per cento – riesce a cogliere, grazie al suo schietto temperamento, ciò che offre il carattere italiano, anzi napoletano, dell'autore. Al centro del teatro di De Filippo ci sono gli uomini, quelli semplici, dei 'bassi', i bricconi di Napoli che lottano per uno scopo tanto elementare e umano: vincere il destino che li ha relegati in una trita, miserabile vita».

Nell'anno 2000 è stato celebrato il centenario della nascita di Eduardo De Filippo e sempre nel 2000 ricorreva il centenario della nascita di Ghiorgos Seferis, premio Nobel per la letteratura nel 1961. Il drammaturgo italiano e il poeta greco vengono ricordati nei teatri, nelle istituzioni accademiche, nei circoli culturali di tutto il mondo⁽¹⁶⁶⁾. La Grecia ripercorre con Seferis la storia di gran parte del XX secolo. Anche l'Italia, celebrando Eduardo, ricerca su quel secolo che se ne sta andando e che Eduardo aveva rappresentato. Si programmano rappresentazioni, convegni, incontri, pubblicazioni che proseguiranno per tutto il 2001. A Roma, al Teatro Valle gli viene dedicata una giornata internazionale, in cui «un Eduardo senza frontiere⁽¹⁶⁷⁾ viene recitato in cinque lingue diverse. All'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», il Dipartimento di Italianistica e Spettacolo gli dedica una giornata, e sempre all'Università di Roma, al Centro Teatro Ateneo, il Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo organizza – da sabato 27 a lunedì 29 ottobre 2001, a vent'anni dal Corso di Drammaturgia tenuto da Eduardo nell'Ateneo romano – un convegno di studi sul grande drammaturgo italiano dal titolo *Sabato, domenica e lunedì*.

(166) In Italia si celebra Seferis in diverse sedi universitarie, tra le quali l'Università di Padova, l'Orientale di Napoli, «La Sapienza» di Roma (gli atti della giornata di studio dedicata a Ghiorgos Seferis dall'Università di Roma «La Sapienza» si possono leggere in *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* n.s. 37 (2000), pp. 221-272), l'Università di Palermo. A Padova, dietro concessione della famiglia Pontani, Massimo Peri mostra al pubblico una fotografia di Seferis seduto al Caffè Greco, a Roma, in via Condotti, mentre scrive delle righe e scherza sul ritardo dell'amico, Filippo Maria Pontani.

(167) R. DI GIAMMARCO, *La Repubblica*, 2 novembre 2000.

Le numerose recensioni dei critici greci, che abbiamo passato in rassegna in ordine cronologico nel corso di questa nostra ricerca, in un percorso lungo oltre cinquant'anni, confermano l'attualità e l'universalità dell'opera di Eduardo, di «questo napoletano [...] che in sé raduna secoli di comicità e di tragedia»⁽¹⁶⁸⁾.

De Filippo anche se nel lontano 1956 confidava a Vito Pandolfi: «In Grecia ho delle critiche magnifiche. Ormai sono greco [...]»⁽¹⁶⁹⁾, non avrebbe mai potuto immaginare fino a qual punto fosse conosciuto, amato, interpretato: da Karolos Kun a Diamandòpulos e ad Armenis; dalla Katseli alla Lambeti e alla Vughiuklaki; da Themistoklīs Athanasiadis Novas ad Alkis Thrylos, Lidorikis, Gheorgusòpulos e Matsas; da Tachtsīs a Alki Zei, dai musicisti, dal personale e dal pubblico. Fanno tutti parte di quei «mille volti» che Eduardo immaginava nello studio della sua casa aspettando il segnale, il «chi è di scena?». Sono passati gli anni, ma «il vocío è cresciuto, ed è proprio quello caratteristico del pubblico numeroso», ci sono quelli che «fanno a gomitate» e quello che ha negli occhi «nerissimi la gioia dell'ascoltatore felice, e attende [...]»⁽¹⁷⁰⁾, quelli in fila all'Εθνικόν Θέατρον, quelli davanti al Θέατρο Τέχνης, al Θέατρο Ἀποθήκη, al Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς, al Κρατικὸν Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος, ai vari teatri di provincia: «vi partecipa il pubblico di ogni classe»⁽¹⁷¹⁾.

Il nostro lavoro si ferma all'anno 2000, all'anno delle celebrazioni dei cento anni dalla nascita di Eduardo, ma nel frattempo altre opere eduardiane vengono rappresentate in Grecia. Sono state messe in scena, nel 2001 *Sik, Sik l'artefice magico* e nella stagione teatrale 2002-2003, *Le voci di dentro* (di nuovo con il titolo di *Tarantella*).

⁽¹⁶⁸⁾ SAVINIO, *Karaghiōz*, in *Omnibus*, 15 febbraio 1938, oggi in A. SAVINIO, *Palchetti romani* cit., pp. 181-183.

⁽¹⁶⁹⁾ *Sipario* 119, marzo 1956, p. 6.

⁽¹⁷⁰⁾ Scriveva Eduardo: «Li aspetto ogni sera; li aspetterò sempre. Infatti mi cirondo di mille volti. Con la mia immaginazione cerco di mettere uno spettatore in ogni piccolo angolo della camera... Eccoli seduti sul davanzale della finestra; altri dall'esterno fanno a gomitate per guadagnare il posto migliore; hanno tolto persino gli sportelli alla libreria, e si sono seduti sugli scaffali al posto dei libri. Un altro è riuscito a rimpicciolirsi al punto da montare a cavalcioni su un piccolo elefante di bronzo, timbro da lettere che è sulla mia scrivania, e mi guarda. E quello che mi guarda di più, ha negli occhietti nerissimi la gioia dell'ascoltatore felice, e attende [...]»: DE FILIPPO, *Primo... secondo... (Aspetto il segnale)*, in *Il Dramma*, n. 240, 15 agosto 1936 cit., p. 26.

⁽¹⁷¹⁾ PANDOLFI, *Intervista a quattr'occhi con: Eduardo De Filippo*, ora in *Teatro italiano contemporaneo* cit. p. 201.

Per quanto riguarda la Grecia ci sarebbe da dire ancora molto, ma le recensioni sugli allestimenti delle opere di Eduardo non sono tanto facili da reperire; ne abbiamo riportato solo una parte tra quelle apparse sulle pagine culturali dei quotidiani, delle riviste, dei periodici; e «lo scavo» richiederebbe ancora tempo; ci auguriamo che il lavoro da noi svolto possa aggiungere un nuovo elemento al complesso mosaico relativo al teatro di Eduardo nel mondo. La Grecia occupa un posto di primo piano nell'universo dei paesi che hanno messo e mettono in scena le commedie dell'autore napoletano.

Noi ci siamo appassionate a questa ricerca, che richiederà ampliamenti, integrazioni; abbiamo voluto fare «quacche cusarella p'accummincià»⁽¹⁷²⁾, mettere «un punto di partenza, per i giovani»⁽¹⁷³⁾.

Eduardo completa la nostra ricerca ricordandoci che «Fino a che ci sarà un filo d'erba sulla terra, ci sarà un filo d'erba finta in palcoscenico»⁽¹⁷⁴⁾.

Università di Roma «La Sapienza»

Alkistis PROIOU
Angela ARMATI(*)

⁽¹⁷²⁾ I. QUARANTOTTI – DE FILIPPO, *Si cucine cummevogli 'i'...*, presentazione di D. Fo, Roma 2001, p. 37.

⁽¹⁷³⁾ Eduardo a Renzo Tian: R. TIAN, *La tradizione? è un trampolino*, *Il Messaggero*, 11 luglio 1983. Conferenza di Montalcino, luglio 1983, ora in *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, cit., pp. 181-182.

⁽¹⁷⁴⁾ Risposte di Eduardo al questionario «Centouno domande sul teatro», inviatogli dai bambini della scuola elementare romana Quarto Miglio, citate nell'intervento di Isabella Quarantotti De Filippo al convegno «L'arte della commedia» (Roma, Teatro Ateneo, 21 settembre 1988); atti a cura di Antonella Ottai e Paola Quarenghi, Bulzoni, Roma 1990, pp. 11-12.

(*) Le autrici ringraziano calorosamente la Direzione e il personale del Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Έλληνικού Θεάτρου, in particolare Kostis Stavaris e Leonidas Veikos. È difficile distinguere il ruolo svolto da ciascuna di loro nell'elaborazione del testo; ma per chiarezza possiamo precisare che a cura di Alkistis PROIOU è la parte che va da p. 253 a p. 295 e a cura di Angela ARMATI la parte che va da p. 209 a p. 253.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

a cura di

Gianni BERNARDINI

- Aevum. Rassegna di Scienze storiche, linguistiche e filologiche* 76 (2002) – 77 (2003) (Milano).
- Ἄκου να δεις. Βιβλίο ακουστικής κατανόησης για ξενόγλωσσους, 1, a cura di F. ARVANITAKI – L. PANDELOGLOU. 2, a cura di F. ARVANITAKI – G. KARADIMOS – G. NELLA. Αθήνα, Δέλτος 1998.
- Analecta Bollandiana. Revue critique d'Hagiographie* 120 (2002) – 121 (2003) (Bruxelles).
- Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Serie 4, Vol. 6* (2001) (Pisa).
- Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Serie 4. Quaderni* 11-12 (2001) – 13-14 (2002) (Pisa).
- Archivio Storico per la Calabria e la Lucania* 68 (2001) – 69 (2002) (Roma).
- K. ARVANITAKIS – F. ARVANITAKI, *Επικοινωνήστε ελληνικά* 1-2-3. Νέα Σμύρνη, Δέλτος 2002.
- K. ARVANITAKIS – F. ARVANITAKI, *Επικοινωνήστε ελληνικά. Βιβλίο ασκήσεων* 1α-β, 2α-β, 3. Νέα Σμύρνη, Δέλτος 2002.
- T. ATHANASIADIS, *Trittico medievale*, traduzione di A. PROIOU e A. ARMATI (Aristea, 39). Milano, Crocetti 2003.
- Benedictina. Rivista di studi benedettini* 49 (2002) (Roma).
- Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata* n.s. 55 (2001) – 56-57 (2002-2003).
- Bulletin Analytique d'Histoire Romaine* n.s. 11 (2002) – 12 (2003) (Strasbourg).
- B. BYDEN, *Theodore Metochites' Stoicheiosis astronomike and the Study of Natural Philosophy and Mathematics in Early Palaiologan Byzantium* (Studia Graeca et Latina Gothoburgensia, LXVI). Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis 2003.
- Βυζαντινά. Επιστημονικό Όργανο Κέντρου Βυζαντινών Ερευνών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου 22 (2001) (Θεσσαλονίκη).
- Byzantine and Modern Greek Studies* 26 (2002) – 27 (2003) (Birmingham).
- Byzantine Garden Culture*, edited by A. LITTLEWOOD, H. MAGUIRE, and J. WOLSCHKE-BULMAHN. Washington, D.C., Dumbarton Oaks 2002.
- Byzantinische Zeitschrift* 95 (2002) – 96 (2003) (München und Leipzig).
- Byzantion. Revue Internationale des Études Byzantines* 72 (2002) – 73 (2003) (Bruxelles).
- A. CATALDO, *Kenosi e Santificazione nei Dialoghi sulla Trinità di S. Cirillo di Alessandria* (Università di Lecce – Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Studi di Filologia e Letteratura, 7). Galatina, Congedo 2002.

- M. CHATZIDAKIS, *Corpus of the Byzantine Wall-Paintings of Greece: The Island of Kythera* [by] M. CHATZIDAKIS – I. BITHA, translated by D. TURNER and D. HARDY. Athens, Academy of Athens – Research Centre for Byzantine and Post-Byzantine Art, 2003.
- Constantinopla 1453, mitos y realidades*. P. BADENAS DE LA PEÑA – I. PÉREZ MARTÍN, Editores (Nueva Roma, 19). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2003.
- Constructions of Greek Past. Identity and Historical Consciousness from Antiquity to the Present*, edited by H. HOKWERDA. Groningen, Egbert Forsten 2003.
- Cristianesimo nella storia. Ricerche storiche, esegetiche, teologiche* 23 (2002) (Bologna).
- Da Ercolano all'Egitto. III, Ricerche varie di papirologia*, a cura di M. CAPASSO (Papyrologica Lupiensia, 10/2001). Galatina, Congedo 2002.
- D. DASKALOPOULOS, *Βιβλιογραφία Κ. Π. Καβάφη, 1886-2000*. Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας 2003.
- D. DASKALOPOULOS – M. ΡΟΤΑ, *Βιβλιογραφία Αλέξανδρου Κοτζιά, 1942-1997*. Αθήνα, Κέδρος 1998.
- Del tradurre. Dal greco moderno alle altre lingue*, a cura di A. ZIMBONE. Soveria Mannelli, Rubbettino 2003.
- Δελτίον Κυπριακής Βιβλιογραφίας 2001*. Λευκωσία, Κυπριακή Βιβλιοθήκη 2002.
- Διαβάζω. Μηνιαία Επιθεώρηση του βιβλίου* 425-435 (2002) (Αθήνα).
- Διαλεκτικοί θύλακοι της ελληνικής γλώσσας*. Αθήνα, Ελληνική Δημοκρατία – Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων 1999.
- Δωδώνη. Φιλολογία. Προς τιμήν του ομότιμου καθηγητή Γεωργίου Π. Σαββαντίδη*. 30 (2001) (Ιωάννινα).
- Donne e uomini di Grecia. Paesaggi di storia*, a cura di F. MOLCHO. Padova, S.A.R.G.O.N. 2003.
- Dumbarton Oaks Papers* 56 (2002) – 57 (2003) (Washington, D.C.).
- The Economic History of Byzantium. From the Seventh through the Fifteenth Century*. A. E. LAIOU, Editor-in-Chief. Voll. 1-2-3. Washington, D.C., Dumbarton Oaks 2002.
- Ελληνικά. Φιλολογικό ιστορικό και λαογραφικό περιοδικό σύγγραμμα* 52 (2002) – 53 (2003) (Θεσσαλονίκη).
- Ελληνικά Μηνύματα. Rassegna di cultura e attualità della Comunità Ellenica di Napoli e Campania*, n.s. 7 (2003) (Napoli).
- Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής. Περίοδος Β', Τεύχος Φιλολογίας* 8 (1999) – 9 (2000-2001) – 10 (2002) (Θεσσαλονίκη).
- Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, περίοδος Β'* 34 (2002-2003) (Αθήνα).
- Erytheia. Revista de Estudios Bizantinos y Neogriegos* 23 (2002) – 24 (2003) (Madrid).
- L. EXARCHOPOULOU, *Κανάλι* 35 (Μικρές Ιστορίες σε Απλά Ελληνικά). Νέα Σμύρνη, Δέλτος 2000.
- Faventia* 24 (2002) – 25 (2003) (Barcelona).
- M. GANAS, *Στίχοι*. S.I., Μελάρι 2002.
- Giorgio Seferis, Giornata di studi nel centenario della nascita. Palermo 30 novembre 2000: Atti*, a cura di A. VARVARO. Palermo, s.e. 2003.
- Giorgio Zoras fra la Grecia e l'Italia (a vent'anni dalla scomparsa). Interventi e cata-*

- logo della mostra (14-31 maggio 2002). Atene, Istituto Italiano di Cultura in Atene 2002.*
- GIULIANO IMPERATORE, *Al cinico Eraclio*. Edizione critica, traduzione e commento a cura di R. GUIDO (Università degli Studi di Lecce, Dipartimento di Filologia Classica e di Scienze Filosofiche, Testi e Studi 13). Galatina, Congedo 2000.
- GIULIANO IMPERATORE, *Simposio. I Cesari*. Edizione critica, traduzione e commento a cura di R. SARDIELLO (Università degli Studi di Lecce, Dipartimento di Filologia Classica e di Scienze Filosofiche, Testi e Studi 12). Galatina, Congedo 2000.
- Γλώσσα, γλώσσες στην Ευρώπη. Αθήνα, Ελληνική Δημοκρατία – Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων 2001.
- Γλώσσα, κοινωνία, ιστορία: η Ευρώπη του Νότου. Αθήνα, Ελληνική Δημοκρατία – Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων 2002.
- Greek Letters. A Journal of Modern Greek Literature in Translation* 14 (2000-2001) – 15 (2001-2002) (Athens).
- Guerra e diritto nel mondo greco e romano*, a cura di M. SORDI (Contributi dell'Istituto di storia antica, 28). Milano, Vita e Pensiero 2002.
- K. HULT, *Theodore Metochites on Ancient Authors and Philosophy. Semeioseis Gnomikai 1-26 & 71*. A Critical Edition with Introduction, Translation, Notes, and Indexes. With a Contribution by B. BYDÉN (Studia Graeca et Latina Gothoburgensia 65). Göteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis 2002.
- Irénikon. Revue des Moines de Chevetogne* 75 (2002) – 76 (2003) (Chevetogne).
- Ιταλοελληνικά*. Rivista di cultura greco-moderna: Atti del V Convegno Nazionale di Studi Neoellenici. Napoli, 15-18 maggio 1997. Vol. 6 (1997-1998) (Napoli).
- Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 52 (2002) – 53 (2003) (Wien).
- Κανίσκιον φιλίας. Τιμητικός τόμος για τον Guy – Michel Saunier, a cura di E. MOSER-KARAGIANNIS, E. GHIAKOUMAKI. Αθήνα, s.e. 2002.
- I. E. KARAGHIANNOPOULOS, *Λεξικό Βυζαντινής Ορολογίας. Οικονομικοί Όροι, τόμος Α'*. Συντάκτες: S. VARNALIDIS, M. GRIGORIOU-IOANNIDOU, P. KATSONI, A. STAVRIDOU – ZAFRAKA. Θεσσαλονίκη, Κέντρο Βυζαντινών Ερευνών 2000.
- N. KOLETHRA, *Περιπέτεια στη Μάνη (Μικρές Ιστορίες σε Απλά Ελληνικά)*. Νέα Σμύρνη, Δέλτος 2000.
- Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, a cura di E. BARBIERI e D. ZARDIN. Milano, Vita e Pensiero 2002.
- M. MALLI, *Μοντερνισμός, μεταμοντερνισμός και περιφέρεια. Μελέτη της μεταφραστικής θεωρίας και πρακτικής του Νάσου Βαγενά*. Αθήνα, Πόλις 2002.
- A. MARGARITI, *Το μυστικό του κόκκινου σπιτιού (Μικρές Ιστορίες σε Απλά Ελληνικά)*. Νέα Σμύρνη, Δέλτος 2000.
- C. MARKSCHIES, *In cammino tra due mondi. Strutture del cristianesimo antico* (Cultura e Storia, 23). Milano, Vita e Pensiero 2003.
- A. MAZZARINO, *Indagini: Scritti di Filologia*, a cura di B. LUISELLI, con la collaborazione di A. BRUZZONE e A. M. MARAFELLI (Biblioteca di Helikon. Nuova Collana di Testi e Studi, 2). Roma, Herder 2003.
- Mésogeios. Méditerranée* 15-16-17-18 (2002) (Paris).
- MIGUEL ATALIATES, *Historia*. Introducción, edición, traducción y comentario de I. PÉREZ MARTÍN (Nueva Roma, 15). Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2002.

- F. MOLCHO, *Da una lingua all'altra. Neogreco-Italiano, Italiano-Neogreco* (Neogreco, 2). Trieste, Edizioni Università di Trieste 2000.
- Το μοντέλο που ήξερε πολλά* (Μικρές Ιστορίες σε Απλά Ελληνικά). Νέα Σμύρνη, Δέλτος 2000.
- Νέα Έστια* 77 (2003) ('Αθήναι).
- Τὰ νέα εὐρήματα τοῦ Σινᾶ*, 'Αθήναι, 'Ιερὰ Μονὴ καὶ 'Αρχιεπισκοπὴ Σινᾶ. Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ – Ἰδρυμα Ὁρους Σινᾶ 1998.
- Orientalia Christiana Periodica* 68 (2002) – 69 (2003) (Roma).
- I. M. PANAGHIOTOPOULOS, *Αστροφεγγιά. Η ιστορία μιας εφηβείας*. Δεύτερη επανέκδοση επαναστοιχειοθετημένη. Φιλολογική επιμέλεια Th. ΡΥΛΑΡΙΝΟΥ. Αθήνα, ιμπ 2002.
- Παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους*. Επτανησιακή Γραμματεία Ελληνιστών· Γ' Διεθνής Επιστημονική Συνάντηση, Κέρκυρα 4, 5, 6, Απριλίου 1997. Αθήνα, Καστανιώτης 1999.
- Παρνασσός* 43 (2001) – 44 (2002) ('Αθήναι).
- Passioni e Atti dei Martiri*. Introduzione a cura di A. GONZATO; traduzione e note di commento di M. PONCINA. *Vittorino di Petovio, Opere: Sull'Apocalisse, La Costruzione del mondo, Frammento cronologico, Sulle dieci vergini*, a cura di M. VERONESE (Scrittori della Chiesa di Aquileia, 2). Roma, Città Nuova 2002.
- M. PERLORENTZOU, *La lingua greca dalla κοινή al XX secolo. Dati storici ed evoluzione linguistica*. Bari, Università degli Studi di Bari, Istituto di Studi dell'Europa Orientale 2002.
- I. E. PETRAKIS, *Η πρόσληψη των Έργων και Ήμερών του Ησιόδου από τους μεταγενέστερους πεζογράφους (5ος αι. – 3ος αι. μ.Χ.) και τους σχολιαστές*. Θεσσαλονίκη, Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη 2003.
- M. PIERIS, *Αφήγηση*. Αθήνα, Ιστός 2002.
- Revue des études sud-est européennes. Danube, Balkans, Mer Noire* 37 (1999-2000) – 38 (2001) (București).
- Rhetoric in Byzantium. Papers from the Thirty-fifth Spring Symposium of Byzantine Studies, Exeter College, University of Oxford, March 2001*. Edited by E. JEFFREYS (Society for the Promotion of Byzantine Studies, Publications 11). Aldershot, Ashgate/Variorum 2003.
- Ριμάδα κόρης και νέου. Contrasto di una fanciulla e di un giovane*. Edizione critica, introduzione, commento e traduzione di M. CARACASI (Aglaia. Dipartimento di Studi greci, latini e musicali, Università di Palermo. Studi e ricerche, 5). Roma, Carocci 2003.
- Rudiae. Ricerche sul mondo classico* 12 (2000) (Lecce).
- Schede Medievali. Rassegna dell'officina di studi medievali* 39 (2001) (Palermo).
- Scripta Classica Israelica. Yearbook of the Israel Society for the Promotion of Classical Studies* 22 (2003) (Jerusalem).
- I. SHAHID, *Byzantium and the Arabs in the Sixth Century*. Volume II, Part 1: *Toponymy, Monuments, Historical Geography, and Frontier Studies*. Washington, D.C., Dumbarton Oaks 2002.
- Silva. Estudios de Humanismo y Tradición Clásica* 1 (2002) – 2 (2003) (Léon).
- A. SIRINIAN – G. ULUHOGLIAN, *Forme di comunicazione nel Medioevo: copisti e miniatori armeni*. Bologna, Dipartimento di Paleografia e Medievistica dell'Università degli Studi di Bologna 2003.
- M. A. SORCI, *Il Dedalo a Creta di Angelo Sikelianòs*. (Aglaia. Dipartimento di Studi

- greci, latini e musicali. Università di Palermo. Studi e ricerche, 4). Roma, Carocci 2002.
- M. SORDI, *Scritti di storia greca* (Storia, Ricerche). Milano, Vita e Pensiero 2002.
- M. SORDI, *Scritti di storia latina* (Storia, Ricerche). Milano, Vita e Pensiero 2002.
- D. A. SPANDIDOS, *Εκκλησίες και Μοναστήρια των χωρίων της Επάνω Ρίζας (Δήμου Πελλάνας) της Λακεδαιμόνος*. Αθήνα 2001.
- Gli stati territoriali nel mondo antico*, a cura di C. BEARZOT, F. LANDUCCI, G. ZECCHINI (Contributi di Storia antica, 1). Milano, Vita e Pensiero 2003.
- Studies in Byzantine Sigillography*, 7, edited by W. SEIBT. Washington, D.C., Dumbarton Oaks 2001.
- Studium atque urbanitas. Miscellanea in onore di S. Daris*, a cura di M. CAPASSO e S. PERNIGOTTI (Papyrologica Lupiensia, 9/2000). Galatina, Congedo 2001.
- Θησαυρίσματα. Περιοδικό του Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν* 31 (2001) (Venezia).
- Travel in the Byzantine World. Papers from the Thirty-fourth Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, April 2000*, edited by R. MACRIDES (Society for the Promotion of Byzantine Studies, Publications 10). Aldershot, Ashgate/Variorum 2002.
- N. VAGHENAS, *Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία*. Αθήνα, Πόλις 2002.
- Th. VALTINOS, *Blu scuro quasi nero*. Traduzione di P. M. MINUCCI (Aristea, 38). Milano, Crocetti 2003.
- Th. VALTINOS, *Il ritorno dei nove*. Traduzione di P. M. MINUCCI (Aristea, 18). Milano, Crocetti 2002.
- I. VICENTINI, *Atene. Tra i muscoli dei Ciclopi*. Milano, Unicopli 2002.
- L. VISCIDO, *Scritti sulla Calabria medievale*. Prefazione di I. GALLO. Marina di Davoli (CZ), 2001.
- G. VIZIINOS, *L'unico viaggio della sua vita, e altre storie*. Traduzione e note a cura di A. ZIMBONE. Atene, Aiora 2000.
- D. and J. WINFIELD, *The Church of the Panaghia tou Arakos at Laghoudera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance* (Dumbarton Oaks Studies, 37). Washington, D.C., Dumbarton Oaks 2003.
- P. ZERBI, «Philosophi» e «Logici». *Un ventennio di incontri e scontri: Soissons, Sens, Cluny (1121-1141)* (Storia, Ricerche). Milano, Vita e Pensiero 2002.

INDICE

Augusta ACCONCIA LONGO, Ricordo di Lidia Perria	3
Carmelo CRIMI, I «Versi per la domenica di Pasqua» del Vaticanus graecus 207. Note al testo	5
Roberto BONFIL, La Visione ebraica di Daniele nel contesto bizantino del secolo X	25
Alexander SIDERAS, Χρόνος φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται. Ein bei den Byzantinern beliebtes Sophokles-Zitat	67
Cristiano LUCIANI, Stefanos Sachlikis, Περί τῶν χωριατῶν καὶ τῶν ἀβουκάτων (<i>Sui villani e gli avvocati di Candia</i>)	85
José M. FLORISTAN, Epístola literaria de Camillo Peruschi Isidoro, rector del Estudio de Roma, al patriarca ecuménico Metrófanos III (1569)	171
Alkistis PROIOU – Angela ARMATI, Il teatro di Eduardo De Filippo in Grecia negli anni 1985-2000	209
Pubblicazioni ricevute (a cura di Gianni BERNARDINI)	297

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2004
dalla
Scuola Tipografica S. Pio X
Via degli Etruschi, 7
00185 Roma

Direttore responsabile: Prof. AUGUSTA ACCONCIA LONGO
Iscritto al n. 9319 del Registro della Stampa in data 27 giugno 1963